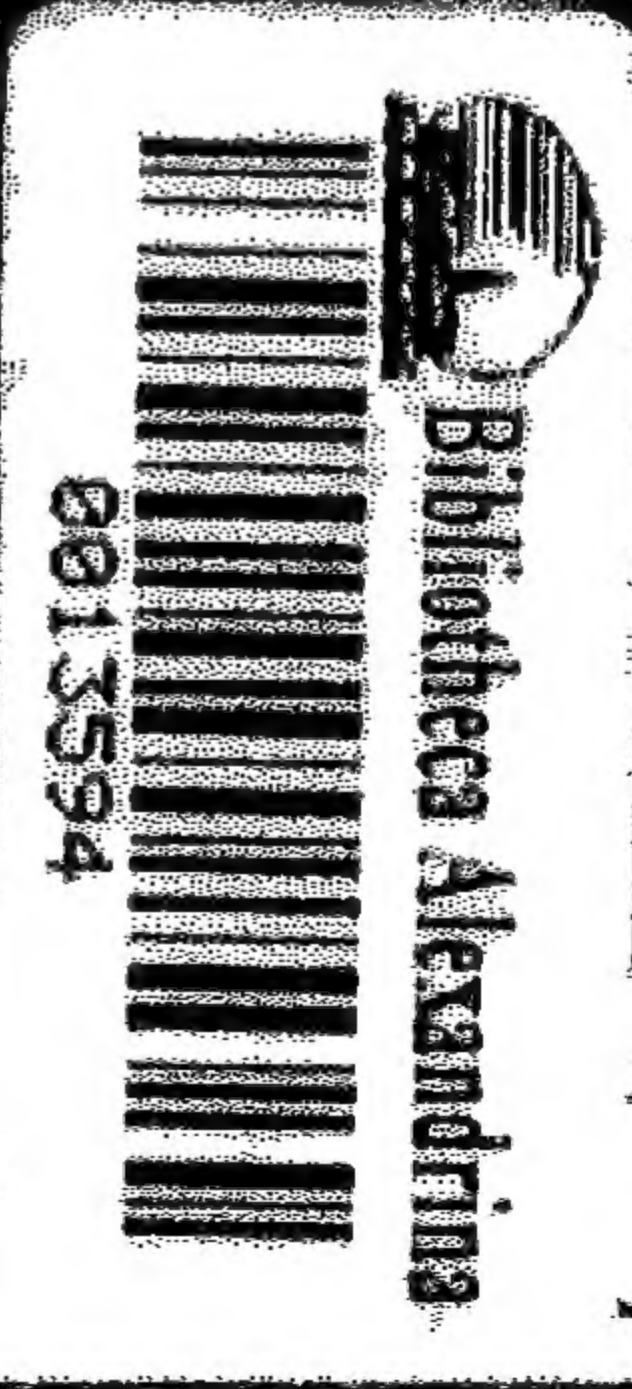


فيكتور هيغو

مقدمة كرومويل

«بيان الرومانتيكية»



منها عن الدر
كتور: علي

مُطَهَّرَةٌ كَرِيمَةٌ

دار الينابيع

«الطباعة والنشر والتوزيع»

دمشق ص.ب. ٦٢٤٨

٠١٣٨٤٦٨ - ٢٢٢٤٩١٤

التوزيع في لبنان:

دار مختارات

ص.ب: ٦٠٢١٦ بيروت (الزلفا)

٨٩٠٣٣٣ - ٨٩٨١٩٤

التوزيع في مصر:

دار الثقافة الجديدة

٢٢ ش. صبري أبو عام - القاهرة

٣٩٢٢٨٨٠

حقوق الطبع محفوظة

١٩٩٤

الإخراج : مي مكارم

رقم التسجيل : ١٢٣٤٥٦٧٨٩٠
رقم الترخيص : ٩٨٧٦٥٤٣٢١٠

«بَيَانُ الرُّومَانِيَّةِ»

الدكتور علي نجيب إبراهيم



Bibliotheken & Sammlungen

العنوان الأصلي للمقدمة :

PREFACE DE CROMOWEL

VICTOR HUGO

La Société d'Éditions Littéraires et Artistiques

Librairie Paul Ollendorff, Paris 1912

السؤال المحير...

تسندني دراسة الآداب العالمية والنقد الدائر حولها رحلةً في جهود الدارسين والمترجمين العرب كي يتمكن القارئ العربي من تكوين فكرة واضحة ومترابطة عن أدبٍ مُغاير لأدبه، وأذواق جمالية مغايرة لذوقه، وإن هي تقاطعت معه، فضلاً عن الأبعاد المعرفية التي قد تفتح أمامه. وهذا مشروع ضخم يحتاج إلى مؤسسات ثقافية وعلمية ضخمة تضطلع به، وربما كانت الجامعات من أكثرها فعالية. فهل هذا هو الواقع؟ طبعاً؛ لا؛ لأن الجامعة بمنهجها التدريسي الخاضع لعامل الزمن، لا تستطيع أن تغطي الملامح العامة لمفهوم «الأدب العالمي» ومراحل تطوره عبر التاريخ، إلا تغطية جزئية ومن خلال مقررين يُدرّسان في فصل دراسي واحد - في أقسام اللغة العربية - هما: «الأدب المقارن» و «ملامح الأدب والنقد في الغرب». ومع أن إمكانات الإفادة من إصدارات دور النشر في الوطن العربي - في مجال الترجمة والتأليف - قد توفّر في حدودها الدنيا، فمن الصعب التعويل عليها؛ فهي - من جهة أولى - غير منظمة، ومراجعتها الخاضعة لاعتسارات النشر

والتسويق غير مرتبطة ببرامج الجامعات العربية من جهة ثانية.

إذاً لأبد، والحال هذه، من مواجهة أجدى لمسألة «الأدب العالمي» لسنا الآن في موضع بحثها إلا ضمن إطار المهوم التدريسية الناتجة عنها، والتي نود أن نخرج منها بفضل البحث الجاد عن أقرب الموارد المعرفية القيمة بإخراجنا وإخراج طلابنا من دائرة الخيرة. ودائرة الخيرة واسعة، لكن سؤالاً واحداً قد يُلخصها: كيف يمكن أن ندرس «ملامح الأدب والنقد في الغرب» في مقرر واحد، وكتاب واحد، وعام واحد؟!....

يتبين من الكتب المقررة¹ على الطلبة في جامعاتنا أن اهتمام المؤلفين مُنصباً على عصور الآداب الغربية، والتيارات أو المدارس التي ظهرت خلالها.

ولانجد وسيلة أخرى أجمع من هذه الطريقة في محاولة الإحاطة بآداب تمتد منذ القرن الثامن قبل الميلاد حتى أيامنا الحاضرة. فثمة ثلاثة آلاف عام من تاريخ الحضارة الإنسانية يتحتم على طلابنا الاطلاع عليه في حقلي الأدب والنقد. وإعداد المداخل أو المختصرات كالكتب التي ذكرناها يزودهم بفكرة عامة عن ذلك. وتبقى أمامهم مشكلة غياب النصوص القديمة والحديثة، والتي يتصدى لها أساتذتهم بسعي حثيث لتأمينها ضمن ما تُتيح الظروف العامة والخاصة. ويُساعدهم في سعيهم إغناء مكتبة الجامعة بالمزيد من

1 - هناك في الواقع كتابان أساسيان: (1) - المدخل إلى الأدب الأوروبي، د. فؤاد مرعي، حلب 1972، ويُدرس في جامعتي حلب وتشرين. (2) - جوانب من الأدب والنقد في الغرب، د. حسام الخطيب، دمشق، ط4، 1990، وقد طوره الدكتور الخطيب عن كتابه السابق «الأدب الأوروبي، تطوره ونشأة ملامحه، دمشق 1972، ويُدرس في جامعتي دمشق والبعث.

أما الكتاب الثالث وعنوانه «مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية» للدكتور عماد حاتم، منشورات الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1979، فهو مرجع غير متوفر بالصورة المطلوبة.

الملاحم والمسرحيات والروايات، وكتب النقد الأجنبي بلغاتها الأصلية، أو بترجمتها العربية.

يبد أن بعض الروائع الأدبية غير متوفر كـ «الديكاميرون» أو حكايا الليالي العشر للكاتب الإيطالي «بركاتشيرو»، و «غارغانتوا وبثاغرييل» للكاتب الفرنسي «رايبله»، و «دون كيشوت» للكاتب الإسباني «سرفانتس»، و «الفردوس المفقود» للكاتب الانكليزي «ميتون» وغيرها. قد يكون أغلبها مُترجماً إلى اللغة العربية، ونافاً من الأسواق. لذا يتوجب أن تُعاد طباعة ما هو مُترجم، أو تصويره، أو إعادة ترجمته إذا أمكن، وترجمة غير المترجم. ولا ضير في أن تتعدّد الترجمات بشرط أن تَنبُذ كلُّ ترجمة عن نظرة خاصة إلى النصّ المعني.

وهكذا تقع ترجمتنا لمقدمة كرومويل في قائمة الاحتمالات التي من شأنها أن تسدّ ثغرة أو طرفاً من ثغرة من دائرة الحيرة؛ لأنها، في الحقيقة، لا تنطوي على حلّ حاسم لمشكلة دراسة الأدب العالمي وملامح الأدب والنقد في الغرب. وجملة ما قد نحمله من فائدة أنها ستجعل من الأطروحات النقدية التي دافع عنها فيكتور هيجو في ضوء قراءاته لتراثه الأدبي والنقدي، منطلقاً لتحليل بعض ظواهر الأدب والنقد بحسب تسلسلها في مقدّمة كرومويل. أي أننا سنتجاوز الترجمة إلى الشرح، وبذلك نستجيب لضرورة هاتين:

(1) - ضرورة توفير نصّ المقدّمة كاملاً مع إخضاعه لنظرة منهجية تجعل قراءته واضحة؛ لأن هيجو صبّ أفكاره دفعة واحدة مُطوّراً الأفكار العامة والجزئية على نسقٍ واحد ومستعيناً بذاكرته للاستشهاد بالأمثلة الشعرية، والأسماء والمسرحيات، والمواقف، والشخصيات، ممّا يعرقل ذهن المتّبع لفكرته التي ينبغي الوصول إليها. على أن إخضاع النصّ المترجم للنظرة المنهجية لا يعني تغيير نسق أفكاره، أو وضع فقرة في

مكان فقرة أخرى، ولا يعني التصرف في الترجمة. فما سنقوم به لا يتعدى تقسيم النص إلى عدة أقسام تدل على الموضوعات والقضايا التي يعالجها المؤلف. وقد تقدم لكل قسم، عند اللزوم، إضاءة نقدية أو تاريخية تساهم في جلاء غموضه، أو في التذكير بما يُقارب موضوعه. أما الترجمة فستكون وفية للنص الأصلي، لا تعُدل فيه، ولا تحذف منه شيئاً.

(2) - ضرورة التعليق على استشهادات هيغو الغزيرة، والممتدة تقريباً على مجمل تاريخ الأدب الأوروبي، بدءاً بالعصر اليوناني وانهاءً بأواخر القرن الثامن عشر، وبدايات القرن التاسع عشر. وليست الغاية من التعليق على هذه الاستشهادات تضخيم الحواشي، وتطويلها لتحل محل النص، أو لتُذيل به. وربما أدى التعليق إلى ذلك دون أن ندري. لكننا، بطبيعة الحال، لن نترك الحواشي تتحكم بضرورة النص، بل .. على العكس - سنوظفها لإظهار هذه السيرة، حيث يباين النص جزءاً من تاريخ الأدب والنقد الأوروبيين، لا مجرد مقدمة لمسرحية. ومن ثم نأمل أن نصل إلى دراسة مُركّبة تتخلّى عن العرض التاريخي للروائع الأدبية ومضامينها، وتسيرها سيراً نقدياً يجمع بين تكثيف الأفكار وتعميق روابطها الجمالية داخل النص، وخارجه في المحيط الثقافي والاجتماعي والتاريخي.

ولئن كان هيغو قد أعطى في مقدمته تصوراً عن العصور التي مرّ بها الأدب الأوروبي يختلف عن التقسيمات المعروفة في تاريخ هذه الأدب، فإننا سنعمد إلى إبراز الظواهر الأدبية والنقدية التي رسمت كل عصر دون إغفال الخط الصاعد. لنطوّر بعضها، واستمراره، والخط الهابط أو المنقطع نتيجة انحسار بعضها الآخر أو غووله في مسار آخر كما حصل للشكل الملحمي مثلاً. وربما أعدنا النظر في بعض المقولات المعروفة في نظرية

الأدب لتحديد كيفية الانتقال من عصر إلى عصر آخر، ونصيب كل عصر في العصر الذي يليه. فتاريخ الأدب، كما تاريخ الفكر، ليس - في نظرنا - توالي أحداث على خط زمني مستقيم. وعندما يتعلّق الأمر بالأساليب الفنية، والتقنية، لا يُقدّم التسلسل التاريخي فائدة نقدية تذكر بمعزل عن انبعاث العصور قديمها في حديثها، ونهوضها جميعاً بتشديد هذه الظاهرة العظيمة: الأدب. وإن لم يكن لكل عصر ميزاته، وإضافاته على ما سبقه، مسار انخطاطاً في مسار التاريخ. وحتى الانحطاط يحمل بذوراً خاصة تفعل فعلها داخل كيانه الضعيف لتنهض به من جديد.

لقد أسّس هيغو نظريته في تاريخ الأدب وجماليته على مبادئ الحركة الرومانتيكية كما سنرى. ونحن نخمن أن فهم هذه المبادئ يتطلب أن تُقارَن بمبادئ التيارات التي سبقتها، ولا سيما الكلاسيكية وما جسّدتها من مؤلفات أدبية ونقدية. وهكذا سنكون مدعوين منهجياً للعودة من القرن التاسع عشر إلى القرن السابع عشر، ومن ثمة إلى الأدب الأوروبي القديم، اليوناني والروماني بعد المرور بالعصر الوسيط. لذا، وحرصاً منا على تعزيز النظرة النقدية المركّبة، ستعرّض للمدارس الأدبية بوصفها مقولات جمالية - أسلوبية - تاريخية، تتناقض في أغلب جوانبها، وتتعاقد في بعضها الآخر، ولا يمكن - في أيّ حال - من الأحوال - أن تُنبَت غُرى وحداتها عن الأخرى. شأنها شأن تيارات الفلسفة والفكر عامة؛ حيث نجد الأفلاطونية مُنبئة في المسيحية عند الكاتب اللاتيني القديس أوغسطين (354 - 430) الذي عبّر عن تألف الفلسفتين في كتابيه «مدينة الله» و «عن الرحمة». كما نجد المسيحية بعد أفولها مع عصر النهضة، تعود، في بداية القرن التاسع عشر، لتصير قاعدة فكرية لزعماء الرومانتيكيين، وعلى رأسهم شاتوبريان، وفيكتور هيغو كما سيمرّ معنا لاحقاً. إنه تفاعل تيارات الفكر واندفاعاته ضمن بحرى التطور المتعدد الجوانب الذي لا يقام فيه انتشار هذا الفكر أو ذاك خلال مرحلة معينة من مراحل التاريخ إلا مظهر

التغير الفاصل بينه وبين ما كان سائداً قبله. ومظهر التغير قد يكون ثورةً أو عاملاً هاماً من عواملها، لكن الثورة على الماضي لا تنأى إلا باستيعابه وتمثّل ما أدى إلى جموده، وما يؤدي إلى إعادة إنها ضنّه، والمساهمة في تقدّمه.

وما يُقال عن التاريخ من هذا للنحى يُقال عن الأدب والفن، حتى إن محاولات الدارسين السابقين هيغو بلنّاً من بدايات القرن الثامن عشر، لم تخرج، في تفسيرها للتاريخ على حقيقة اختلاف مراحل تطوّره وتداخلها في آن معاً. لكن هيغو يختلف عن سابقه في أنه ركّز على الأوجه الأدبية لظواهر التاريخ، واستنبت بعض القضايا الهامة المتعلقة بفنون الأدب وأجناسه، وبفن الدراما خاصّة. وكان في تفنيده لقواعد الكلاسيكية يسلط الضوء على مفهوم العبقرية بوصفها معياراً جوهرياً من معايير الإبداع الأصيل. إضافة إلى أن مقدّمته تفرّعت إلى أكثر من اتجاه، وساهمت في إثارة كثير من التساؤلات، وعسى أن يعثر القارئ فيها على إجابات كلية أو جزئية توصل الضوء إلى الزوايا العائنة، أو تنبش للخبر وتعييه إلى حركة الحياة.

ومع إيماننا بأن ترجمتنا وشرحنا لمقائمة كرومويل ينبغي أن يكونا تعبائين كامل البُعد عن انحزال فعل القراءة، وقصره على ما يشبه للمختصات التي ولّى عنها، فقصارى ما نودّ بلوغه من عملنا هو أن نضع التساؤلات المذكورة في مكانها الصحيح، وفق منهج تحدّد، وبأسلوب عربي سليم وواضح، يعود على من يتناولها بالقراءة والدرس ببعض الفائدة، أو يُلْه على ما يمكن أن يقرأ من نصوص الأدب الأوربي التي لا تغني عنها المقدمات في أية حال، وكان الله وليّ التوفيق.

فيكتور هيغو وعصره

كان البحث عن جوهر العلاقة بين الكاتب وعصره، ولا يزال، واحداً من أكثر الأسئلة إلحاحاً في تاريخ الأدب والنقد، ومن أكثرها تعقيداً أيضاً. فمن جانب يمكن أن ينحصر الكلام على هذا الموضوع بالفترة التي عاشها الكاتب، ومن جانب آخر قد لا تمثل حياة الكاتب سوى ملمح بسيط من ملامح العصر. وفي هذه الحال لا يكفي السرد التاريخي لحياة الكاتب في جلاء علاقته بعصره التي تتطلب ملاحقة الخطوط التاريخية والفكرية التي تكون نسيج الحركة الاجتماعية العامة. وعصره لا يتحدد بتاريخه ولادته ووفاته؛ فثمة امتدادات سابقة عليهما، ولاحقة لهما، تسهم إسهاماً فعالاً في إدراك ما خضع له من مؤثرات، وما ولدت مؤلفاته من تأثيرات كلية أو جزئية.

والحقيقة أن تطويق الامتدادات المذكورة التي تتخطى الفترة بين 1802 و 1885

- وهذا عمر فيكتور هيجو - أمرٌ معقدٌ ويحتاج إلى المزيد من التروي وضبط الأحكام، ولا سيما عندما تتعلّق القضية بكاتب يحمل في داخله تراث مجموعة من العصور كأيٍّ من الكتّاب العظماء. إلا أننا سنحاول - ونحن نراعي دقّة المنهج - أن نلجأ إلى السمة الغالبة على جملة مؤلفاته خلال مرحلة معينة من حياته الأدبية أو خلال أكثر من مرحلة. فالمتغيّرات التي طرأت على الواقع السياسي والفكري في أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر فعلت فعلها في حياة هيجو الأدبية والفكرية. فاتخذ منها مواقف متباينة، ولكنه بقي ملتزماً على العموم بمبادئ الحركة الرومانتيكية الوليدة التي خطّ مبادئها في مقدّمات مؤلفاته الأولى: مقدّمة الغنائيات (1822)،² ومقدّمة كرومويل (1827)،³ ومقدّمة الشرقيات (1828).⁴ فإذا كانت المبادئ الأدبية للرومانتيكية معارضة للمثل الجمالية والأسلوبية للمدرسة الكلاسيكية

السائدة في الأدب الأوروبي حتى نهاية القرن الثامن عشر، فإن إرهاباتها كانت تنش في تربة القرن الثامن عشر نفسه، أي في تربة التمهيد الفلسفي التنويري للثورة الفرنسية. بل إنّ هناك من يُرجع البداية إلى رونييه ديكارت (1596 - 1650) مؤسس الفلسفة الحديثة، والأب الروحي للثورة الفرنسية⁵ بوصفها إنجازاً أوروبياً على أوسع نطاق، إذ انطلقت من فرنسا وعادت إليها. فكيف كان ذلك؟

² - Preface des odes

³ - Preface de cromowel

⁴ - Preface des orientales

⁵ - النظر: رسل (برتراند)، حكمة الغرب، ترجمة د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ج2، ك1 1983، ص67. وانظر: د. أمين (عثمان) التأمّلات في الفلسفة الأولى لديكارت، تراث الإنسانية، مجلد1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، بلا تاريخ، ص77.

لقد أدى المنهج الفلسفي لديكارت بانتصاره للحث الحر، وتأييده لسلطة العقل إلى إحياء التراث العقلي الذي صار سبينوزا (1694 - 1778)، وليبنز (1646 - 1716) من أكبر دُعاته في القرن السابع عشر،⁶ وكذلك إلى ولادة الفلسفة التجريبية الانكليزية التي يمثلها لوك (1632 - 1704)، وباركلي (1685 - 1753)، وهيوم (1711 - 1776).⁶

ولم تكن انكلترا مهداً لنمو هذه الفلسفة من باب المصادفة؛ لأن جملة من العوامل توفرت لها وساعدت على انتشارها كالإصلاح الديني الذي بسط ظله مع انتشار الفكر الليبرالي البروتستانتي الداعي إلى أن الفرد حرّ في تسوية أموره مع الله بالطريقة التي يراها مناسبة، ومع النمو الاقتصادي المترافق مع صعود الطبقات الوسطى وما كانت تحقّقه من تقدّم في حركة التجارة وتنشيط رؤوس الأموال. وهكذا برزت الفردية في الميدان الاقتصادي والفلسفي معززة صراع الطبقة الوسطى ضد السلطة المطلقة للملوك، وكان ديكارت أول من عبّر عن النزعة الفردية بمقولته المشهورة: أنا أفكر، إذاً أنا موجود. وعلى ما بين العقلانية الديكارتية ذات الأساس الميتافيزيقي، والبروتستانية، وتطوّر الأفكار الاقتصادية ونمو التجارة من تباعد ظاهري، تبقى ليبرالية القرن السابع عشر هي النظام الأول لهذه التموّجات الفكرية المتدفقة في تيار واحد يعارض تيار الطغيان السياسي والديني والاقتصادي والعقلي الموروث من القرون الوسطى.

لكن إذا كانت انكلترا مهية للقيام بالثورة، فلماذا قامت الثورة في فرنسا، وفي

⁶ - انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص.ص 70 - 139. وانظر: فوجز (آ)، تاريخ الفلاسفة الموضح بالنصوص، (بالفرنسية)، فرناند لالان، باريس 1966، ص.ص 162 و 175.

القرن التالي، ولم تَقم فيها؟

قد يبدو في هذا التساؤل شيء من التبسيط وقسْر المنهج للإجابة على أسئلة لاداعي لها طالما أن الذي حدث حدث وانتهى، وطالما أن الإشكال بجمليته وتفصيله لا يمتّ إلى فيكتور هيجو بصلة. ومع ذلك تظلّ إثارته مشروعة من الزاوية التحليلية التي ينبغي اعتمادها في دراسة تاريخ الفكر. ثم إن العلاقة بينه وبين فيكتور هيجو تستند إلى أكثر من نقطة، وليست الامتدادات التاريخية السابقة لعصره إلا واحدة منها. فمقدمة كرومويل تستقي نموذجها الدرامي الأوّل - وهو شكسبير - من انكلترا، ومسرحيته نفسها تجسيد درامي لشخصية سياسية انكليزية أيضاً. وفوق ذلك، كان من الطبيعي أن تقود الثورة الصناعية في انكلترا إلى ثورة اجتماعية تقلب النظام الملكي، لأن الحكومات أضحت عقبات حقيقية في سبيل التطوّر التجاري الحرّ الذي يتحمّ أن تُسنّ له قوانين وأنظمة جديدة. إلا أن الانكليز - كما يرى برتراند رسل⁷ - اختاروا الحلّ الوسطى لخلق التوازن بين السلطة الملكية والطبقة التجارية عن طريق البرلمان الذي شجّع التجارة الانكليزية إلى أبعد الحدود على حساب تجارة المستعمرات، ولا سيّما في أمريكا والهند. وترافق ذلك مع انتقال السطوة على البحار من هولندا إلى انكلترا،⁸ مما نشط الاقتصاد في الداخل، وخلق توازناً اجتماعياً توسّعت جغرافية انكلترا على قاعدته لتستجيب لحركة التصنيع السريعة.⁸

هذا من جهة، ومن جهة ثانية اعتمد ضغط المستعمرات الانكليزية، وأمريكا خاصة، وهي تسعى إلى التحرّر، اعتماداً كلياً على فكر عصر التنوير الفرنسي، وعلى

7 - حكمة الغرب، نفسه، ص 104.

8 - النظر: ديورانت (ول)، تاريخ الحضارة، مجلد 41 - 42، ج 2، دار الجليل 1988، ص 30.

دعم فرنسا - المتنافس الاستعماري الأول لانكلترا - حركة التحرر الأمريكية. فكان لابد من توجه انكلترا إلى خوض الحروب في أوروبا وأمريكا كي تبقى الإمبراطورية الأقوى في العالم. فبقى حصن الحلول الوسطى منيعاً على أية ثورة اجتماعية فيها. والحال أنها كانت قبلةً للمثوريين الفرنسيين؛ إذ اختارها فولتير منفياً له (1726 - 1729)،⁹ كما أقام فيها نقيضه الفكري جان جاك روسو، عند صديقه الفيلسوف الانكليزي «هيوم» (من 1765 - 1767).¹⁰ وهذا التواصل بين المفكرين ظاهرة هامة من ظواهر القرن الثامن عشر.

أما في فرنسا فكانت التقسيمات الاجتماعية أكثر وضوحاً؛ إذ إن القرن السابع عشر كان عصر سيادة السلطة الملكية الأرستقراطية، وسلطة رجال الدين، على حساب الطبقة الثالثة أو الشعب. وبدءاً من الثلث الثاني للقرن الثامن عشر بدأت هذه السلطات تنحدر: فالسلطة الملكية استخدمت القوة في فرض سلطانها، بينما راحت الطبقة الأرستقراطية تتغنى بمبادئ أخلاقية لم تعد تلتزم بها، وصارت الكنيسة مؤثلاً للخلافات الدينية. وعرفت فرنسا من موت الملك الشمس (لويس الرابع عشر) سنة 1751 حتى سنة 1748 حيث صدر كتاب «روح القوانين» لـ «مونتسكيو»، فترة التحضير لأفكار العصر التنويري الذي تمخض عن تدمير مفهوم السلطة في كثير من الميادين، في السياسة والمجتمع، وفي الدين المعتمد على الخطيئة الأولى والناظر إلى الطبيعة الإنسانية أنها ضعيفة وفاسدة بدئياً وهي بحاجة إلى دليل يقوّمها. وجاء فكر

⁹ - انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الخامس. باريس 1987، ص.ص 3024 - 3205. وانظر:

معجم بورداس عن الأدب الفرنسي، باريس 1985، ص.ص 806 - 808.

¹⁰ - انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الثالث، باريس 1987، ص.1565.

التنوير ليؤكد أن الإنسان خيرٌ بطبيعته، والمجتمع هو الذي يُعيقه، وضمنان توقه إلى المثل الأعلى هو قلب العلاقات الاجتماعية لإصلاحها.

واتجهت الفلسفة المؤمنة بحرية الفكر الفردي، والمنطلقة من وجوب النضال الواقعي، إلى الرأي العام الذي لم يعد مقتصرًا على البلاط، بل تجاوزه ليشمل الصالونات الفكرية والأدبية، وأصحاب الضمائر الحرة، والمثقفين البورجوازيين¹¹. وكما تحولت الفلسفة بذلك، من المجال النظري إلى المجال الواقعي، تحول العلم الذي تكفلت الموسوعة¹² بنشره بين الناس، وتعريفهم بأخر تطوراتته.

ولاقت أفكار المنورين الانكليز والفرنسيين صدىً واسعاً في أمريكا الساعية إلى الاستقلال، ولاسيما في كتابات بنيامين فرانكلين (1706 - 1790) الذي التقى بالفيلسوف الانكليزي «هيوم»، خلال إقامته في انكلترا (من 1757 - 1762). حتى إن إعلان الاستقلال الأمريكي الذي صاغه توماس جيفرسون (1743 - 1826)، ودققه فرانكلين فيما بعد، يستند على المبادئ التنويرية، وعلى أفكار الفلاسفة مثل جون لوك¹³. وقد عادت كتابات فرانكلين وجيفرسون وغيرهما لتمارس تأثيرها في

11 - انظر: كالفية (ج)، تاريخ الأدب الفرنسي (بالفرنسية)، باريس 1920، ص 443.

12 - الموسوعة L'Encyclopedie معجم فرسي موضح في العلوم، مستوحى من معجم انكليزي مشابه كنه «شامبير» عام 1729. تولّى إدارتها المفكر والفيلسوف الفرنسي دوني ديدرو (1713 - 1784)، كتب فيها فلاسفة العصر أمثال دالامير، ومولتسكيو، وفولتير، وهولباخ، وكيزني، ودوبائون، وتيرغو، ومارمونتيل، وهلفيتيوس، وجان بياك روسو، وجوكونر. وساهمت الموسوعة في تعريف الناس بتطورات العلوم والفكر في الميادين كلها. وتعتبر مقلتها التي حرّرها دالامير لوحة شاملة لمعارف العصر.

13 - انظر: هاي (بيتر)، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، ترجمة هشام حجازي، وزارة الثقافة، دمشق 1990، ص.ص 21 - 22.

أوروبا، وخاصة في فرنسا، ولتكون بالإضافة إلى الحمية التي أثارها حرب الاستقلال الأمريكية، عاملاً من عوامل قيام الثورة الفرنسية سنة 1789. ولعل الحقيقة - كما يرى ج. ب. بيري - «تكمُن في قول «أكتون» البليغ: «إن التقاء النظرية الفرنسية بالمثال الأمريكي قد أدى إلى اندلاع الثورة»¹⁴.

استلهمت فلسفة الموسوعيين بتفاوتية واضحة انبثقت في قادة الثورة الفرنسية وهم يلاحظون أن فساد الحكومة والكنيسة هيأت عقول الناس لتلقي بنور الأفكار الثورية. غير أن جان «إدوارد» روسو (1712 - 1778) كان يحمل على الحضارة أنها تُفسد الطبيعة الإنسانية، وعلى العقل أنه مُضلل لا يدلنا على الحقيقة¹⁵. لذلك دعا إلى ضرورة اعتماد الإنسان على مشاعره الطبيعية الخلية بهدايته إلى الطريق الصحيحة، أي إلى ما يُدعى بالدين الطبيعي *Naturisme*. فكلما ابتعد الإنسان عن الحال البدائية البسيطة أصبح أكثر تعاسة؛ لأن الحضارة تنطوي على الفساد. وما التطور الاجتماعي سوى، خطيئة جسيمة. أما النموذج الذي استهواه - وهو نموذج مثل أعلى اجتماعي طوباوي - فلا يزيد على الوجود الأركادي¹⁶، ورافقت فلسفته مع اتجاهه الديمقراطي ومناصرته للشعب على فولتير. ونسج منهجه الجديد من مقارنته بين ترف الأغنياء في البلاط الفرنسي، والأوضاع القاسية للفلاحين الجاهلين¹⁷. فبرزت في خطبه الحماسية معالم الاحتجاج على العلاقات

14 - انظر: بيري (ج.ب)، فكرة التقدم (بحث في نشأتها وتطورها، ترجمة عارف حديفة) وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص 194.

15 - انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص 155.

16 - تتلخص فلسفة روسو من هذا الجانب بـ «الحين إلى أركاديا» الإقليم اليوناني القديم الذي كان يقطنه شعب بدائي استلهم الشعراء من حياته كثيراً من القصائد الرعوية.

17 - انظر: فكرة التقدم، نفسه، ص 177.

الرأسمالية، حاملة معها البوادر الأولى للحركة الرومانتيكية،¹⁸ من حيث هي صرخة
العاطفة في وجه العقل، وصرخة الطبيعة الإنسانية البسيطة في وجه التقنية وتقسيم العمل
الذين أفقدا الفرد ذاته، وجوهر شخصيته.¹⁸

وسرعان ما انتقلت فلسفة روسو إلى ألمانيا التي استجابت فلاسفتها الكثير من
أطروحاتها، وانطلقوا منها لتحقيق المدرسة الرومانتيكية الألمانية. وكان غيمانويل
كانت (1724 - 1804) من أكثر المشاهدين إلى الفيلسوف الفرنسي، وهو الذي سماه
بـ «نيوتن الأخلاق»¹⁹. ومن ألمانيا، وعلى وجه الدقة، من النظرية الجمالية للأخوين
شليغل، ونظرية نوفاليس المتأثر بهما، وبـ «فيخته»، تسربت مبادئ الرومانتيكية إلى
الأدب الفرنسي¹⁹، وكانت «مدام دوستال» (1766 - 1817) صلة الوصل بين
الأدبين الألماني والفرنسي، كما يمكن اعتبار مؤلفاتها فاتحة عصر أدبي جديد بدأ مع
مطلع القرن التاسع عشر، وهو عصر فيكتور هيجو. فإزاء التحولات الفكرية
والاجتماعية في نهاية القرن الثامن عشر تحوّلت الأشكال الأدبية الكلاسيكية،
وغدت عقيمة لا روح فيها. وفي الفترة الواقعة بين قيام الثورة الفرنسية (1789)
وتأليف شاتوبريان لكتاب «عقيدة المسيحية» (1802)، عجز الأدب عن مواكبة
الحياة، ربما لأنه لم يكن يستطيع أن يتخيل قسوة تضارع قسوة الواقع ودمويته²⁰.

18 - انظر: حكمة العرب، نفسه، ص 152، والظر فيشر (أرنست)، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال
سليمان، دار الحقيقة، بيروت، بلا تاريخ، ص. ص 36 - 64.

19 - انظر: د. حلمي مطر (أميرة)، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة القاهرة 1974،
ص 127.

20 - انظر: باندولفي (فيتو)، تاريخ المسرح، الجزء الثالث، ترجمة الأب إلياس زحلاوي وزارة الثقافة،
دمشق 1984، ص. ص 225 - 231.

كما ضعفت الكوميديا والتراجيديا، لأنهما خضعتا خضوعاً تاماً لسيطرة الموسوعيين، إذ اقترنت التراجيديا من هموم الشعب، ومحرت الكوميديا الطرافة والنكتة لتخوض في موضوعات جدية تعليمية²¹.

ومع نهايات القرن الثامن عشر تولّد جنس مسرحي جديد يخلط الكوميديا بالتراجيديا هو المبلودراما التي كانت تُعرض في الشوارع أمام الناس. ويُرجّح المدارس أنها، على خلوها من أية قيمة أدبية، مقدّمة هامة لولادة نظرية الدراما البورجوازية²²، وبالتالي لولادة الدراما الرومانتيكية التي أعلن هيفو مبادئها في مقدّمته عام 1827، حيث كانت الكلاسيكية قد نضبت تماماً أمام حيوية الأدب الجديد واندفاعه مع نموّ النزعة الفردية Individualisme، ليخاطب في الإنسان شعوره وإحساسه قبل عقله. فبقدر ما توجهت الرومانتيكية إلى الذات الإنسانية وتلوّن دواخلها، وتحولات أشكال الواقع المحيط بها، بقدر ما جعلت المعطيات الفردية كالخيال والحلم والعاطفة متقدّمة على معطيات الظروف الموضوعية. وبذا صار الذوق الشخصي سيّد الموقف، كما صار الأدب الناتج عنه أدباً جذاباً يبحث عن جمهوره وسط قوئ جارية أدت إلى رواجه كما حدثت من شطحاته. وكان أبرز هذه القوى النقد، والصحافة. أو لنقل النقد الذي مارس سلطته على الأدب في المجلات والجرائد المتزايدة الانتشار يوماً بعد يوم²³.

21 - انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 243.

22 - (4) - انظر لاغارد (أندريه) وميشار (لوران)، القرن التاسع عشر، منشورات بورداس،

مونتريال، 1969، ص 231.

23 - انظر: كالفيه، تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 584.

ولما أعطى النقد لنفسه حقَّ الحكم على المؤلفات الأدبية كلها؛ لم يخلق حركات أدبية، إنما فكَّك المدارس الضعيفة، وساعد على ردّات الفعل، مضخماً سمعة بعض الأدباء، مُعَيِّتاً سمعة بعضهم الآخر. فتوسَّعت سلطة الأدب أيضاً مع سقوط القواعد والقوانين، ومع تنامي عدد القراء المختلفي الأذواق والثقافة؛ إذ كانت سائر طرائق الكتابة تُلاقى المعجبين والمنجذبين إليها. مما ولّد مفهوماً جديداً عن الكتابة، بعيداً عن انعزالية الكاتب، ولجؤه إلى بلاطات الملوك: فالكتابة حرفة، والكاتب يعيش من هذه الحرفة²⁴.

وكان لهذا المفهوم الجديد، وللصحافة نتائج خطيرة ناجمة عن طابعها الإيجابي نفسه: فعلى الكاتب المكتسب من صناعة الكتابة أن يفكّر بسرعة لتغذية الورق اليومي، وذلك على حساب تعميق الأفكار وأصالتها، وعلى حساب الفن الذي يصقلها. أما الكتاب الكبار فقطفروا ثمار مؤلفاتهم دون أن يُفْسِدوا الفن أو يُضعِفوا مستواه²⁴.

واتسم القرن التاسع عشر بظهور الأدب الأوروبي المعبر عن تنامي الروح القومية مع ما يُرافقها من ألوان الطابع المحلي الذي نادى الرومانتيكيون بضرورة إبرازه ومعالجته فنياً وأدبياً. ولم يُعد ممكناً الفصل بين أدب أمة أوروبية وأخرى، وكأنما انبعثت فلسفة رومرو في القارة كلها لتجعل الرومانتيكية حركة شاملة لا مجرد صرخة معزولة. وكانت البداية، على الصعيد المسرحي، انتقالاً من معالجة موضوعات قديمة مُستقاة من تاريخ اليونانيين والرومان، المثل الأعلى للمدرسة الكلاسيكية، إلى معالجة موضوعات حديثة مأخوذة من تاريخ البلدان الأوروبية. ففيكتور هيجو مثلاً يقدّم أربع

24 - نفسه، ص585.

مسرحيات، نأخذ اثنين من التاريخ الأسباني: «روي بلاس» Ruy Blas ، و«هرناني» Hernani ، وواحدة من التاريخ الانكليزي: «كرومويل» وواحدة من التاريخ الألماني: «البرغراف» Les Burgraves²⁵.

وهكذا انبسطت ظلال الرومانتيكية على «شاتوبريان» و «لامارتين» و «هيفو» و «جورج صاند» في فرنسا، و «ورد زورت» و «كولردج» و «بايرون» و «شلي» و «كيتس»²⁶ في بريطانيا، و «غوته» و «نوفاليس» و «شيللنغ»، والأخوين «شليغل» في ألمانيا، و «بوشكين» و «ليرمانتوف» في روسيا²⁷. وما نذكره هاهنا أمثلة للتدليل على ظاهرة الأدب الأوربي ليس إلا.

ثمة أمران أيضاً لابدّ من البحث فيهما لما لهما من أهمية في إضاءة طبيعة العصر الذي عاشه فيكتور هيفو، ورابطه مع العصور السابقة، والأمران هما: الحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى، ونظرية الإنسان العظيم. والمحور الذي نريد إدارة هاتين المسألتين حوله هو موقف هيفو بوصفه صانع بيان الحركة الرومانتيكية:

1 - فيكتور هيفو والحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى

لو جاز لنا الفصل بين عصور الحضارة لقلنا إن بين القرون الوسطى والرومانتيكية ثورتين: ثورة الإصلاح الديني المتولدة من النهضة الأوروبية بصورة عامة، والثورة الفرنسية المتولدة من عصر العقل وما هيأت له الثورة الصناعية في

25 - انظر: د. هلال (محمد غنيمي)، الرومانتيكية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 220.

26 - انظر: د. الخطيب (حسام)، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق 1990، ص.ص 148 - 149.

27 - انظر: الدروبي (سامي)، الرواية في الأدب الروسي، دار الكرمل، دمشق 1982، ص.ص 42 - 49.

انكلترا بصورة خاصة كما رأينا. وفي هذه الحال يصير حنين الرومانتيكيين إلى القرون الوسطى عودة إلى الخلف، وسيراً بعكس اتجاه التطور، أو يصير، بالأحرى، نكوصاً لفكرة التقدم على نحو ما يرى المفكر الفرنسي «كوندورسييه» Condorcet (1743 - 1794) في كتابه «لوحة تاريخية بحملة لتقدم العقل الإنساني»²⁸. فهو يقسم التاريخ إلى عشر مراحل تتقدم المعرفة من خلالها، إلا أن المرحلة السادسة المتمثلة بالعصور المظلمة شكّلت انقطاعاً عديم الجدوى للحركة السائرة إلى الأمام²⁹. ومع أنه يفسّر التاريخ بالحركة التقدمية للمعرفة، يُلغى فاعلية القرون الوسطى والدين المسيحي كما ألغاهما الموسوعيون مثل فولتير ودريدرو وغيرهما.

بيد أن حقيقة التاريخ لا تقبل الفصل الجذري بين عصوره؛ فما قد يبدو انقطاعاً في استمراريته لا يعدو أن يكون سيورة داخلية لا تلبث أن تظهر لتواصل مجراها وفق القوانين الموضوعية لحركة التاريخ. وهذا ما أدركه «سان سيمون» (1760 - 1825) تلميذ «كوندورسييه» عندما بيّن أن أسأذه لم يفهم المعنى الاجتماعي للدين، وما يُشبعه من حاجات عاطفية للإنسان. «فكما أنّ النظام الديني يقوم على أساس المرحلة المعاصرة للتطور العلي، كذلك ينوافق النظام السياسي لمرحلة ما مع النظام الديني. إن كلّ شيء متعلّق بالآخر. فلا تمثّل أوروبا العصر الوسيط انتصاراً مؤقتاً للظلامية، انتصاراً عقيماً وخزياً، بل مرحلة قيمة وضرورية في التقدم الإنساني، مرحلة تحقّق فيها مبدأ رئيس من مبادئ التنظيم الاجتماعي هو العلاقة الصحيحة بين القوى الروحية والزمنية»²⁹.

28 - L'esquisse d'un tableau historique des progres de l'esprit humain, 1793 - 1794.

29 - فكرة التقدم، نفسه، ص 257.

وعلى الرغم من أن مفكرى عصر النهضة الإنسانيين أبعدوا الدين عن شؤون الحياة الدنيا وقصروه على الاهتمام بالحياة الآخرة التي يضمنها بحسب تعاليم الكنيسة، وعلى الرغم من أنهم فصلوا بين العقيدة الإنسانية والعقيدة المسيحية، ظلّ الدّابع العام لفكرهم مسيحياً. وأفادت النهضة، وفي بدايتها خاصة، من العصور الوسطى على أكثر من صعيد؛ فشعراء النهضة الكبار ومنهم «مارو» Marot (1496-1544)³⁰، التزموا بالأشكال الأدبية السائدة في القرن الخامس عشر، واحتفظوا - وهم يجهدون لإصلاح الشعر - بأجناسه وبطرائقه في التعبير. ونتيجة عدم نجاح هذه الخطوة الإصلاحية الخحولة، أعلنت جماعة الثريّا³¹ La Pleiade الحرب ضدّ أدب العصر الوسيط برؤيته، ومحتة عملياً خلال ما يقرب من ثلاثة قرون.

وإذا كان أسلوب النهضة في العمارة قد غلب على المباني المدنية والقصور، فإنه قد اعتمد في فنّ التزيين والتوشية على الفن القوطي المزدهر في القرون الوسطى، وذلك قبل أن يسود الأسلوب الكلاسيكي³².

وبخلاصة القول أن القرون الوسطى ليست فراغاً في تاريخ الحضارة فهي تمثّل عصر الإيمان الذي سجّل إلى جانب المآسي المعروفة لرجال الدين المستغلّين لسطوة الكنيسة، نظاماً تعليمياً تألف فيه علم اللاهوت مع المنطق الأرسطي، وانتشر في العالم

30 - انظر - كالفيد، تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص104.

31 - تتكوّن هذه الجماعة من سبعة شعراء فرنسيين في عهد هنري الثاني، تولوا شرح نظرية المحاكاة التي أغنوا بوساطتها اللغة الفرنسية، وهؤلاء الشعراء هم : رونسار، ودوبلي، وريني بلو، وجودل، ودورا، وبائف، وبيلوتيه. انظر: موسوعة Petit Robert ، ج2 باريس 1981، ص1460. وانظر: د. غنيمي

هلال، الأدب المقارن، ط5 بيروت 1962، ص24.

32 - كالفيد، نفسه، ص.ص 105-160، وص5.

دله عبر مؤلفات «توما الا دويني» (1225-1274). وسجل إلى جانب الجاهل -
الفكري والأدبي، تطوّر شعر الرثاء اللاتيني المفعم بالشفقة والعاطفة. وبإلهام
«كالفيه» إلى حدّ تقويم الحروب الصليبية - ضدّ الكافرين أي غير المسيحيين - بأنها
إنجاز من إنجازات عصر الإيمان،³² ربما لأن المسيحية كانت خلاله رمزاً لوحدة
أوروبا.

وانتصرت الكلاسيكية أخيراً، واجتاحت أوروبا بعد أن رسمت مُثلها العليا
الجمالية والإنسانية في الفن الإيطالي، وبلغت أوجها في القرن السابع عشر الذي أعاد
توحيد العقيدتين الإنسانية والمسيحية في بوتقة الحكمة الأميل إلى الاعتدال. ولعلّ في
الاعتدال عاملاً هاماً من عوامل بناء العصور الذهبية في التاريخ كما في الأدب³³.
وهذا يعني أن في كل عصر بذوراً من العصور السابقة، ولولا ذلك لما تكوّن لدى
البشرية ما ندعوه بـ «التراث».

لقد اختبرت مدام دوستال في كتابها «الأدب ضمن علاقته بالمؤسسات
الاجتماعية»³⁴، تأثير الدين والأخلاق والقانون في الأدب³⁴، وعمدت إلى بيان دور
القرون الوسطى في تطوير القدرات الفكرية، وتوسيع الحضارة، ودور الدين المسيحي
الذي لا يمكن تجاهله³⁵. وبذلك تقدّمت على كوندورسيه، واستبقت كلاً من سان

33 - ربما كانت حكمة القرن السابع عشر وراء حُكم بعض الدارسين الفرنسيين - ومنهم كالفيه - أن
المُثل العليا الخليفة بزية الدوق والروح معاً لا توجد في القرن الثامن عشر، إنما في القرن السابع عشر
الذي يبقى - على حدّ قول كالفيه - «عصرنا العظيم». انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 445.

34 - صدر الكتاب سنة 1800، انظر: لاغارد وميشار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 14-15.

35 - انظر: فكرة التقدم، نفسه، ص 241.

سيمون وأوغيست كومت.³⁵ وعقدت الآصرة في كتابها «حول ألمانيا»³⁶ بين الدين والشعر مُعبِّرةً أن الشعر لغة الطقوس كلّها، فالإنجيل عامرٌ بالشعر، وهوميروس مليء بالدين.³⁶ والكتابان المذكوران يشكّلان صكّ الولادة النظرية للرومانتيكية الفرنسية³⁷.

وعلى غرار مدام دوستال - مع اختلاف جزئي في زاوية النظر - يُقارن الشاعر الرومانتيكي الفرنسي «شاتوبريان» بين الإنجيل وهوميروس، في كتابه «عبقريّة المسيحية»³⁸، ويخلص إلى أن الدين المسيحي الأكثر تناسباً مع الشعر والفن من أيّ دين آخر، والأكثر جمالية وإنسانية، لا يمكن أن يكون بربرياً؛ حتى إن العالم الحديث مدين له بكل شيء، منذ عصر الزراعة حتى عصر العلوم المجردة³⁹. «فالمسيحية ذات قيمة؛ لأنها جميلة، ولأنها صحيحة، وتستطيع أن تخلص الألباب بقوة إلهية أيضاً شأن آلهة فرجيل وهوميروس»⁴⁰.

والمهم هنا أنّ دلالة العصور الوسطى تأخذ عند الرومانتيكية منحىً جديداً يختلف عن منحى الموسوعيين الذين عالجوا المسيحية بوصفها نظاماً بربرياً «كان مطلوباً إسقاطه باسم التقدم»⁴⁰ ولم يضعوا تلك العصور في مسارها الموضوعي الصحيح. وسواء أكانت محاولات شاتوبريان لليرمان على وجود الله طفولية أم

36 - انظر: لاغارد وميثار، نفسه ص15.

37 - انظر. معجم بورداس عن الأدب الفرنسي، نفسه، ص741.

38 - هذا الكتاب مكوّن من أربعة أجزاء هي : 1- العقيدة والمذهب. 2- في الشعر. 3- في الفنون والأدب. 4- في العبارة.

39 - لاغار وميثار، نفسه، ص44.

40 - فكرة التقدم، نفسه، ص241.

ناضجة، وسواء أكان رجعيًا أم تقدُّمياً، فإنه يدور في فلك جان جاك روسو، ويعتبر عن يأسه من الثورة وحال الفوضى التي أوصلت الناس إلى الضياع. وكان الكتابة «عبقريّة المسيحية» بطريقة تقديم حُجَّجه، وتنسيق أفكاره، أبلغ الأثر في «مقدمة كرومويل» لفكتور هيغو. ويرى «فاغيه» أن أفكار هيفو العامة في الفترة الواقعة بين 1822-1830 (في الغنايات، والمقدمات) هي أفكار شاتوبريان⁴¹. وهذا طبيعي - في رأينا - ما دام الشاعران ينتميان إلى مذهب فكري واحد، ومدرسة أدبية واحدة في طور التكوّن، وما دام هيفو قد تعمّق أكثر من شاتوبريان في مسألة المقارنة بين الفن القديم والفن الحديث⁴² وإن هو اتّخذ من بعض أفكار «عبقريّة المسيحية» منطلقاً له. وعلى أية حال جاء هيغو حصيلة مخاض فكري طويل الأمد اكتملت دائرته الأوروبية باكتشاف القرون الوسطى، واكتشاف الأدب الألماني الذي نقلته مدام دوستال إلى فرنسا، ونقله كولردج إلى بريطانيا. ولا غرو أن نجد في تضاعيف مؤلفاته الأولى ارتباطاً في النقد، واختلاطاً في القواعد. فهل ينطبق هذا على حنينه إلى القرون الوسطى، وإلى المسيحية على وجه الحصر؟

يميّز الدكتور محمد عنيمي هلال طائفتين من الرومانتيكين: طائفة هادئة متفائلة مع إدراكها لسطوة الشرّ على حياة الإنسان، وطائفة متمردة متشائمة نتيجة فقدانها الأمل في أي اندحار للشر، ويجعل هيغو من الطائفة الأولى. لأنه يعتصم من معضلات القدر والمصير «بالاعتقاد في إله واحد، ولا سبيل إلى ذلك الاعتقاد إلا بالإشراق

41 - فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص183، ونشير هنا إلى أن فاغيه يجرّد هيغو - في هذه الفترة - من أي ملمح يدلّ على عمق تفكيره، لافي مقدماته، ولا في شعره. ويؤكد أنه لم يُعطِ فكرة لاتعكس أفكار الآخرين إلا بدءاً من «الناملات». انظر الصفحات من 183-185.

42 - فكرة التقدّم، نفسه، ص240.

الروحي أو الإلهام الصادر عن القلب»⁴³. ويدين الدكتور هلال أهم ما يشغل هيفو في هذا الوجود الذي يتنازع صراع لا يهدأ بين الخير والشر. ولكنه سيتهي أخيراً بانتصار الخير والنور حيث سيمحي الشر من الشيطان، وسيبعث فيه الملاك السماوي من جديد ويدخل في رحمة الله⁴⁴. مما يعطي حنينه إلى القرون الوسطى والفكرة المسيحية طابعاً خاصاً يختلف عن «التعرد الميتافيزيقي» عند نوقاليس، وكتيس مثلاً. ومرد ذلك أن هيفو احتكم إلى موهبته في إدراكه لظواهر الكون والطبيعة دون أن يخرج عن التعاليم الكاتوليكية. فاصطبغ نتاجه، على الجملة، بتفاؤلية لاتتناقض مع غنائيه ولا مع مسيحيته.

لكن ينبغي ألا ننظر إلى مؤلفاته المتعلقة بهذا الجانب بمعزل عن المراحل التي مرّ بها إبداعه. فهو في «مقدمة كرومويل» كاتوليكي خالص يرى في الإنسان وحدة ثنائية متضادة القطبين : الروح والجسد. وفي ديوانه الشعري «الله» المكتوب سنة 1855، يتساءل عن معنى العالم الذي لا بارقة فيه للتخلص من الشر، ولا يلبث أن يضيف أن حيوانات رمزية كالخفاش، والبومة، والغراب، والحداة، والنسر تعطي للإنسان باطراد أجوبة عن سؤاله الخاص بوجود الله؛ فهذه الحيوانات هي الناطق باسم تقلّم الإنسان نحو معرفة الله من الإلحادية إلى المسيحية مروراً بالشكّة والمناوئة والثنية واليهودية⁴⁵. وإلى هذا الضرب من وعي الخلاص يضاف قلقه من الفراغ، والليل، والشر، ليبدأ من جديد بحثه عن معنى الألم الإنساني، متأرجحاً، بعد موت

43 - الرومانتيكية، نفسه، ص154.

44 - نفسه، ص163.

45 - النظر: معجم بورداس، نفسه، ص381.

ابتته «ليوبولدين» عام 1843، بين التمرد والخضوع للإدارة الإلهية⁴⁶. وكان التعبير
الأبلغ عن حاله تلك ديوانه الشعري «التأملات» المكتوب سنة 1856.

وإذا كانت «مقلعة كرومويل» تأسيساً لتصوّر رمزي للتاريخ، ولتاريخ الأدب
على نحو خاص، فإن «ملحمة العصور» في جزئها الأول (1859)، وفي جزئها الثاني
(1877)، تجسيد لفكرة التاريخ ذاتها يقوم على بنية مزدوجة : دراماتيكية مترافقة مع
صراع الخير والشر، وتنبؤية مع منحني متصاعد للتقدم. من حواء إلى المسيح. ومن عصر
الإنجيل، إلى روما، فالإسلام، ثم إلى عصر البطولة المسيحي حيث تتمازج أساطير أوروبا
الشمالية مع الأساطير الجرمانية والإسبانية والفرنسية.⁴⁶ أما نقطة الذروة لصراع الخير
والشر فتتحدد في «نهاية الشيطان» المنشور بعد موت هيغو (1886)، حيث يتفني الشر
في الكون، ويعود الشيطان ملاكاً سماوياً كما لاحظنا قبل قليل.

وفيما عدا ذلك يستلهم هيغو من عبقريته الشعرية صورة بخازية للطبيعة
والأشياء، فيشعر أن الطبيعة لغزية وحشية وسخية، كل شيء فيها عامر بالروح، ويجب
في الكون الحلولي Pantheiste مُحاوراً له لايسكت إلا أمام الله⁴⁷. وفي نظره أن
مشروع تجديد الفن والإنسان لا يتم إلا بفضل المسيحية. وهكذا تمخضت دراساته
لعصور التاريخ عن عودة إلى العصور الوسطى تباينت الآراء حولها؛ فمن قائل إنه لم
يُضِفْ شيئاً يذكر على الأبعاد الفكرية التي رسمها غيره، ولا سيما لامارتين
وشتاوبريان⁴⁸، ومن مؤكّد أنه كان - كغيره من الرومانتيكيين - تواقاً، بتلك العودة،

46 - نفسه، ص 381.

47 - نفسه، ص 376.

48 - هذا رأي فاغيه، انظر: القرن التاسع عشر، نفسه، ص 154 و 188.

إلى «نحو مُجْمَل تطوُّر المجتمع الحديث منذ حركة الإصلاح الديني، كما تُنسى الفلاسفة الموسوعيون نحو العصور الوسطى»⁴⁹.

ويعلّل «فاغيه» عدم اهتمام هيجو بتعميق أفكاره الدينية وغير الدينية؛ إذ يتحدث عن ذاته المبدعة الحساسة في ديوانه «أوراق الخريف» (1831)، موضحاً هدفه المعرفي، وقائلاً: «كلّ شيء».

«مخلوق لإضاءة روحي الشفافة، وهز أوتارها

روحي التي هي بألف صوت، والتي وضعها الله الذي أعبدته

في مركز الأشياء كأنها صدى رنان»⁵⁰.

فهل يكون في هذا التعليل تسريعاً لتقلّبات مواقفه في الميدانين الفكري والسياسي معاً، أم أن هناك ما يمكن أن تُضيء إضافته أوجهاً أخرى لشخصية هيجو وتفكيره أيضاً؟

سنحاول في الفقرة اللاحقة أن نمتحن موقفاً آخر من مواقفه بشأن نظرية الإنسان العظيم، كي تُفضي تحليلاتنا إلى نتيجة منطقية مترابطة.

2 - فيكتور هيجو ونظرية الإنسان العظيم

تُعزى نظرية الإنسان العظيم، من الناحية الفلسفية والنفسية، إلى النزعة الفردية التي أشرنا إليها؛ إذ ركزت النظرية الجمالية الرومانتيكية على الإنسان العبقري بوصفه

49 - هذا رأي ج. ب. بيري، انظر: فكرة التلقم، نفسه، ص 242.

50 - فاغيه، نفسه، ص 182.

التجسيد الأمثل لشخصيته المبدعة المتمتعة بخصائص استثنائية⁵¹. وتلازم ذلك مع تضخم الشعور بالذات الذي لا ينم عن زهو بالانتصار على عقبات الواقع بقدر ما يُترجم انكساراً حاداً من انكساراتها أمام خيبة الأمل بالثورة الفرنسية. فكيف تولدت هذه المفارقة؟

لم تكن الثورة الفرنسية إلا ثمرة تحولات في المجتمع والفكر الأوروبيين كما رأينا. وما أفضت إليه في 14 تموز سنة 1789 إنما هو إنجاز يكاد يمثل الإنسانية المكافحة ضد الطغيان دون أن يفقد خصوصيته الفرنسية. فسقوط الباستيل يعني سقوط رمز من رموز مرحلة كاملة ومديدة للقهر والاستغلال، مثلما يعني بزوغ عصر جديد ما لبث أن انكشف عن إلغاء النظام الإقطاعي، وإعلان النظام الجمهوري. وحقوق الإنسان والمواطن. وعندما تمّ إعدام لويس السادس عشر في 21/1/1793، وفرغ «روبسبير» - العضو البارز في لجنة الخلاص العام - من تصفية حسابات المؤتمر الوطني مع ثورة الفاندونيين المضادة التي قام بها فلاحو مدينة «فانديه» يقودهم النبلاء ورجال الكنيسة، دخلت الثورة مرحلتها الثانية وانخرافها الأول. ذلك أن الصراع احتدم بين طلبات الجماهير الشعبية، من سكان المدن خاصة، والمؤتمر الوطني. فتجاوزت الثورة حدودها البرجوازية. ولما حاولت ككلة اليسار - ومنها روبسبير - أن تنشئ ديموقراطية اجتماعية، وديكتاتورية ثورية، خسرت معركتها مع اليمين (الممثل بالجيرونديين)، الذي أعاد الجمهورية البورجوازية من جديد⁵².

إذاً، إن ما بدا انحرافاً أو انزلاقاً للثورة كان يقوم بالقياس إلى مسارها

51 - انظر: سوريو (إيتين)، المقولات الجمالية، منشورات السوربون 1956، ص 85.

52 - انظر: ينفيل (جاك)، تاريخ فرنسا، باريس 1924، ص. ص 316-319.

البورجوازي الذي أوصله الجيرونديون إلى أزمات خانقة نتيجة دخولهم في الحروب الأوروبية وحروب الغزوات الاستعمارية. مما أدى إلى انقلاب الرابع من أيلول سنة 1797، يسنده الضابط الشاب نابوليون بوناپرت. ومن ثمّ قويت السلطة التنفيذية في الاتباع والمساواة المدنية (لا الاقتصادية)، والسيادة الوطنية. وهذه هي المبادئ التي حملها نابليون معه إلى الشرق خلال حملته على مصر وسورية⁵³.

وما ازدادت الأمور إلا سوءاً داخل فرنسا وخارجها، حيث دبّت الفوضى، وتفاقت الأزمة الاقتصادية، فعاد نابوليون من مصر، وبدأ سلسلة انتصاراته بعد أن سَمّى نفسه امبراطور أوروبا، واضعاً نهاية عصر الثورة، وبداية المجد الشخصي والوطني معاً. فظهر في صورة مُنقِذٍ ذي شخصية عبقرية اجتذبت الشعراء والكتاب الرومانتيكيين فصوّروه بطلاً، وشيطاناً، بحسب مواقفهم من حروبه وطموحاته. وعلى حين هزجوا للمبادئ الثورية التي وضعت حداً «للجهل والضلال والبؤس والجوع وحقّ الملوك الإلهي». كما يقول هيغو في «ملحمة العصور»⁵⁴، غابت آمالهم بواقعها المرير المنحرف عن روح العدالة التي آمنوا بها. وجاء نابوليون وكأنه استجابة لأحلام لم تتحقق، أو تعزية على شيء عزيز مضى.

كان نابوليون مأخوذاً بالطبّاق الكوني للإنسان العظيم. وتحكي «مادام دو لاتور دوبان» أن زوج مونتسيكيو حضرت بين يديه، بعد أن صار امبراطوراً بزمناً قليل، وقالت عن زوجها: «لقد كان مواطناً صالحاً»، فهزّ نابوليون كتفيه، وأجابها

53 - المصدر السابق، ص. 330-334.

54 - انظر: د. غنيمي هلال، الرومانتيكية، نفسه، ص. 144.

بدعابة : « لا يا سيّدتى، إنما كان إنساناً عظيماً »⁵⁵. وقال الكلمة ذاتها في غوته. علماً أن نظرية الإنسان العظيم تعود إلى تاريخ سابق؛ إذ نقرأ على واجهة «البانتيون» في باريس الحملة الآتية المكتوبة عام 1791 : «الوطن مديّنٌ بالعرفان للرجال العظماء»⁵⁶. ويرى الفيلسوف الألماني «كانت» في ذات العبقري قوّة تخلق وسيطاً بين الطبيعة والفن⁵⁷؛ فالعبقريّة - بهذا المعنى - تُشاطر الطبيعة وقواها بإبداع أشكال جديدة وعليه، يصير الإنسان في موقع متفوّق، ورومانتيكي خاصة، أهم ما يميّزه العزلة التأملية الإبداعية، والبطولة الاستثنائية التي تحمل المصائر الكبرى وتحسّد اتجاهها⁵⁷. ومن فكرة البطولة الاستثنائية جاءت طبائع الشخصية الرومانتيكية التي رسمها الشعراء، واستعانوا - على رسمها - بالواقع الذي كان نابوليون يحقّق فيه ما يشبه المعجزات في زمن القلب السياسي والاجتماعي والفكري. ومن الخيال والواقع تكوّن ما يُعرف بالأدب النابوليوني الذي يهمنّا أن نستقصي فيه الملامح الرومانتيكية وموقف هبغو الكامن وراءها. فمن هو نابوليون في النهاية؟

من يقرأ سيرة نابوليون لا يصدّق بسهولة أنه لم يعيش سوى اثنتين وخمسين سنة (1769 - 1821)، توالى انتصاراته خلالها منذ كان في الرابعة والعشرين (1793) حيث استعاد ميناء طولون من الانكليز)، حتى صار امبراطور الفرنسيين (من 1804 - 1815)، ومَلِكُ ملوك أوروبا⁵⁸ في قراراته من هنا، وفي انتصاراته العسكرية الصانعة

55 - انظر: سوريو، نفسه ص85.

56 - العبارة بالفرنسية: «Aux grands hommes, la patrie reconnaissante»

57 - انظر: سوريو، نفسه، ص85.

58 - ذلك أن نابوليون عيّن أخاه الأكبر «جوزيف» (1768 - 1844) ملكاً على نابولي (1806 - 1808)، ومَلِكاً على إسبانيا (1808 - 1813). كما عيّن أخاه الثاني «لويس» (1778 - 1846) مَلِكاً على هولندا عام 1806.

لهذه القرارات من هناك. وكان أكبر إنجاز له ولبلاده، بعد احتلال بلجيكا، وإيطاليا
وألمانيا وهولندا. أنه عزل - ولو إلى حين - العدو الأعشى: انكلترا؛ إذ أجبرها على
توقيع معاهدة الصلح في «أميان» سنة 1802. وتغزز موقفه أكثر بانتصاره الساحق
على النمساويين والروس المتحالفين في معركة أوستيرليتز سنة 1805⁵⁹.

لاريسب في أن نابليون يمتلك ميزات تفوق ما يمتلكه الإنسان حتى في حدوده
القصوى. إنه عبقرى بفعله ومراهبه. وهنا نقطة الاستثناء والمقتل في شخصيته: فما
كاد يتأوّق طعم المجد حتى نسي أفكار القرن الثامن عشر التي تربى عليها، وتنكّر
للمبادئ الديمقراطية التي أعلن ولائه لها مع جماعة البروتونيين⁶⁰ (اليعاقبة)⁶⁰ منذ
عام 1793. وهذا ما جعله يحتكر السلطة، ويحصرها في شخصه مُجلاً الاستبداد محلّ
القانون. وما أعطى لأحد فرصة الوقوف في وجهه، حتى إن أخاه «لوسيان» (1775-
1846)، أوشك على أن يكون ضحية اعتراضه على سياسته القمعية لولا أنه هرب
إلى روما سنة 1804 ثم إلى إمارة «كانينو»⁶¹.

رفوق التناقض بين عظمة انتصاراته، وسوء تسخيرها لمجده الشخصي المتضخم،
انتهى نهاية تراجمية ليس لأنه سقط عن سُلّم المجد بأسرع مما ارتقاه وحسب، بل

59 - شهد هذه المعركة كلٌّ من القيصر الروسي «ألكسندر الأول»، و«فرانسوا الثاني»، امبراطور
الامبراطورية الرومانية الجرمانية المقدسة، الذي صار بعد الهزيمة امبراطوراً على النمسا فقط، وأجبره
نابليون، كي يوقع معه صلحاً، على ترويجه من ابنته «ماري لويز».

60 - Club des jacobins، جمعية ثورية أسست تحت اسم «النادي البروتوني» في فيرساي سنة 1789،
كانت في البداية معتدلة ثم انقسمت إلى جماعة المعتدلين، وجماعة أصدقاء الحرية والعدالة التي أبدت
ميلاً إلى النظام الجمهوري ومن أهم أعضائها: بريسو، ويثيون، وروبسيير.

61 - انظر: مرسوعة لاروس، باريس 1988، ج4، ص2139.

بسبب السرطان الذي اجتاح جسده وهو منفي في جزيرة «سانت - هيلين» ايضاً. فمن جهة التناقض حقق شرطاً من شروط الشخصية الرومانتيكية دون أن يهتم سلبه أم إيجابه: السلب يُقرّبه من الشيطان، والشيطان عبقرى أتم أوحى للرومانتيكيين - ولهيغو خاصة - بمؤلفات هامة، والإيجاب يرقى به إلى مصاف الأبطال شبيهي الآلهة. ومن جهة المنفى حقق شرطاً ثانياً وهو العزلة المحرّضة للإبداع، فخلال سنوات المنفى أملى نابوليون مذكراته على «لاس كلويس»⁶² الذي رافقه سنة ونصف السنة. ومن جهة المرض الذي أنهاه حقق شرطاً ثالثاً تأخر الالتزام به مع أن المرض الرومانتيكي المعهود هو السل لا السرطان. ربّما يحكم ما يتطلّبه السلّ من عزلة، وانزواء عن الآخرين حيث لا ينشغل المريض إلا بمصيره الفردي، وعزاء الرومانتيكي - في هذه الحال - التأمل الإبداعي المؤكّد لعبقريته.

من الطبيعي إذاً أن تتباين الآراء في شخصية نابوليون بحسب المواقف الفكرية والسياسية وحتى الإبداعية. ففي فرنسا أبدى الكتاب حذراً واضحاً من خطر الوقوع في فخ ضحالة الأدب المتملّق الهادف فقط إلى تمجيد الامبراطور. ومنهم من أعلن معارضة لأسلوبه في السياسة كـ «بنيامين كونستان»، و «مدام دوستال» التي اتّخاّت من قصر والدها في مدينة «كويّة» في سويسرا مقراً لمجموعة المعارضة الليبرالية للامبراطورية، وكان من رواده: «شاتوبريان» و «بايرون» و «شيليفك» وغيرهم⁶³.

⁶² - (1766-1842)، هرب من فرنسا بعد الثورة، ثم عاد إليها، عُيّن نابوليون حاجباً عنده، وكرماً للامبراطور عام 1810. قام بنشر مذكرات نابوليون عام 1823 تحت عنوان: مذكرات سانت - هيلين، التي أسهمت في التعريف بالملحمة النابوليونية على نحو دقيق.

⁶³ - نشرت مدام دوستال كتابها «حول ألمانيا» رغباً عن نابوليون، فغضب عليها، وأصدر أمراً يقضي بأن تبقى بعيدة عن باريس مسافة أربعين فرسخاً وما فوق.

في المستعمرات عوملت شخصية نابوليون، ادبياً بمسوه بالعه، فالتشاعر الانساني «أرنست مورتنيز أرسث» (1769-1860) يُقارنه بالشيطان ذاته⁶⁴، والسير «والتر سكوت» ينشر عام 1826 كتابه «حياة نابوليون بوناپرت» معتمداً فيه دراسة الانكليز إزاء نابوليون، حيث يتهمه باغتصاب السلطة، والطغيان، وقتل الحرية النيابية. ولكنه يعترف بأنه من احب عذرية هائلة. وينعى اللورد «بايرون» في قصيدته «عصر البرونز» (1825) أمر نابوليون الفلالم الذي كان بمقدوره أن يكون «واشنطن العالم المسحوق»، وأنشاع فرداً كثيرة توصله إلى هذه الرفعة.⁶⁴

وعلى الرغم من بعض التقويمات القاسية⁶⁵، احتفظ الكتاب - على الأغلب - بتشاعر الإعجاب بنابوليون، والحق أن القاعدة الصحيحة تُجبر المرء على تقدير خصمه والاعتراف بمواطن تفرقه. ثم إن ما آل إليه في نهايته كوّن في أذهانهم نموذجاً أدبياً عميقاً في دلالاته استطاع أن يتحكم بقارة كاملة، ولم يستطع أن يتحكم بنفسه، حاله حال أبي الألهة «زيوس». ومن أجل ذلك قدّمه الشاعر الإيطالي «الساندرو مانتروني» (1785-1873) في كتابه: «مسرح الامبراطور نابوليون في سانت - هاين» (1821) بطلاً للأسطورة الرومانتيكية النابوليونية. واندفع الشاعر الفرنسي «ألفونس دو لامارتين» - وهو الذي كان الأصل الأدبي للحزب

64 - انظر - لافون بومبياني، معجم الشخصيات، باريس 1960، ص 694.

65 - نذكر من هذه التقويمات قول «ليون تولستوي» وهو أمام ضريح نابوليون في «الأنفاليد» سنة 1857، حيث صرخ مخاطباً ذاته : «إنه لأمر رهيب أن يكرّم هذا الفاسق!». وقد فضحه في رواية «الحرب والسلام» (1865-1869)، مؤكداً من زاوية أخرى، أن عبقرية العسكرية أسطورة. المرجع السابق، ص 696.

الملكي 66 - يُعجّل هذا الإنسان المتفوّق الملخص لحياة عصر برُمته. 66

ولم يلاحظ «ستاندال» (1783-1842)، مدى حبسه نابوليون إلا بعد سقوطه، فراح يعبر عن مشاعره تجاهه قائلاً: «لقد كان ديننا الأوحاد». وأبان في كتابه «نابوليون» (1817-1818) أنه صورة الطاقة الشاملة للقرن التاسع عشر، وأن أي بطل حديث يحمل بالضرورة انعكاساً من حياة نابوليون التي كانت «أنشودة أعظم الروح» 67. ومن المعروف أن «جولييان سسوريل» بطل رواية «الأحمق» و«الأسود» (1830) كان مسكوناً بـ«نابوليون» ومتسلحاً به في رحلة مطامحه.

وباختصار أثبت نابوليون في أذهان الأجيال الصاعدة أن المستحيل غير موجود في الحياة، ولا يلبث أن يتداعى أمام الإدارة. وقد لاقت صفاته صدىً عالياً عند فيكتور هيغو صاحب الخيال الجامح والعبقريّة الوقادة، والمفتطور على الإيمان بالمفارقات، وعلى التغلب الشديد في مواقفه السياسية وفق ما يرى فاعليه. فكيف انسجم القلب مع مديح نابوليون، والتغني بقوته ؟

أليس من المحتمل أن تُساعدنا المقارنة العاجلة بين حياة هيغو وطبيعة عصره في إيجاد المسوّغ الذي عنه. وإذا لم تتمخض المقارنة عن احتمال أو احتمالين شافيين،

66 - Le parti legitimiste ، الحزب المناصر لحق الملوك الشرعيين. حارب نابوليون أعضائه وكانت الفضيحة الكبرى أنه اتهم «لويس اتطوان هنري دوبربون» دوق انجيان، بأنه يُحيك مؤامرة ضده، وأعدمه رمياً بالرصاص في آذار سنة 1804. وسجّل هذا الحدث التعسفي القطيع النهائي بين نابوليون والملكيين. انظر : موسوعة : Le Petit Robert ، نفسه ص 598، وانظر : لامارتين. التأملات الشعرية، قصائد مختارة، باريس، لاروس، 1963، قصيدة «بولابرت»، ص. ص 90-82.

67 - انظر : معجم الشخصيات، نفسه ص 694.

أفلا يكون لدخول مجال السياسة من بوابة الإبداع سمات خاصة تفعل فعلها في تحديد مواقف المبدع، أو في التخفيف من حِدَّتِها، ومن وضوحها أيضاً ؟

يجد المؤرخون - على اختلاف اتجاهاتهم - أن دراسة القرن التاسع عشر صعبة للغاية؛ لأنه عصر التعقيد والتقلب، والحياة الفائقة كذلك. فخلال مائة عام (من 1800-1900) شهدت أوروبا والعالم، هزات سياسية وثورات وحروباً، تشكّلت في ظلها مجموعة من التيارات الفكرية والاقتصادية والأدبية. أمّا ما مرّ على فرنسا فسبعة أنظمة سياسية⁶⁸.

والآن لو قدّرنا أن هيغو عاش طفولة غير مستقرّة نتيجة سفر والده الجنرال بين كورسيكا، وإيطاليا، وإسبانيا من جانب، ونتيجة لخلاف أمّه مع أبيه من جانب آخر، لأدركنا سبب انقطاعه الكامل للقراءة والكتابة. ولما جاءته بواكير الموهبة الشعرية أحبّ أن يقدّم للحياة بواكيره النوعية، فتزوّج وهو في السابعة عشرة وكان عمره وقتئذٍ خمسة وعشرين عاماً.

في هذه الفترة كان ملكياً وكاتوليكيّاً مع ميل واضح إلى الليبرالية المرتبطة بالرومانتيكية في الأدب. وفيما بعد، انقسمت حياته بين تألّفه الإبداعي، وحياته الشخصية. فبينما كان يخوض معاركه الأدبية بنجاح (مسرحية هرناني، 1830)، وصلت أزمتته مع زوجته «أوديل فوشيه» إلى أقصاها، ولم تكن مؤامرتها ضده مع الناقد المعروف «سانت بوف» (1804-1869) سوى تمهيد حاصل بعد هجران فعلي

68 - حكومة الفناصل (1799-1804)، الامبراطورية (1804-1814، 1815)، حكم الإصلاح (1814-1815، 1830)، حكومة نموز الملكية (1830-1848)، والجمهورية الثانية (1848-1852) والامبراطورية الثانية (1852-1870)، والجمهورية الثالثة (1870-1940).

ساد بينهما تحت سقف الزوجية. ولما عرّض اندحاره العاطفي بعلاقة عاصفة مع الممثلة الفاتنة «جوليت دروييه» استمرت خمسين عاماً (1833-1883)، انخلت المجموعة الرومانتيكية التي كان يرأسها. فضاع نجاحه في غبار خيائه⁶⁹.

وأمام فوران عبقريته واندفاعها، نَدَّ عن عطاء إبداعي متجدد الأشكال، فكّسب الشعر، والمسرحيات، والروايات، وفقد الفنون كلها، وترك أكثر من ألفي لوحة رسم توضح رؤيته إلى العالم. بعض تجاربه انتهى بالإخفاق كنهجه المسرحي مثلاً، ولكنّه جرّب كل شيء معتمداً على ثقة عمياء بنفسه، وعلى قدر غير قليل من الادعاء⁷⁰ المقتدر إلى الفكر العميق، وإلى معرفة معنى النسامح. وبكلمة واحدة نقول: لم ينج هبغو من العيوب، والعيوب القتالة أحياناً، ويرجع ذلك - في رأينا - إلى حماسه لمهنته أولاً، وإلى طول عمره الفني الممتد على تسعة وستين عاماً (1814-1883)، والأطول من العمر الفني لـ «غوته» بخمس سنوات.⁷⁰

لا ريب في أنّ عيوب الناس تعدُّ من عظمتهم، وغييب العيوب في الموقف السياسي أن تطوره يلتبس بتقلبه المفاجيء فيتحذ شكلاً تلقبياً متتصلاً من الالتزام. ويصير صاحبه ضحية حسن النية، أو ضحية القلق الإبداعي على نحو ما حصل لهبغو الفنان المبدع قبل أيّ اعتبار آخر، الذي كانت قناعاته السياسية تأتيه متأخرة دوماً: ففي عام 1831 اعتنق ما كانت تدعو إليه مجموعة جريدة «الكرة الأرضية» Le globe

69 - انظر : معجم الأدباء، نفسه، ص375. ولُحِيل القارىء إلى مقالة الأستاذ صبحي زخّور : ليكتور هوغو، شاعر فرنسا الأكبر، مجلة «نبأ الأجيال» تموز 1994، ص.ص 96-99، مع ملاحظة أنها مقالة متعة ولكنها - للأسف - غير موثقة.

70 - انظر : فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص.ص 161-163.

المعارضة لحكومة الإصلاح عام 1826، وفي عهد لويس فيليب هو ليبرالي، ولكنه متدين وشديد التمسك بمسيحيته. واعتنق عام 1840 ما كان اعتنقه فرنسيو الطبقة الوسطى سنة 1830. وهو في سنة 1848 جمهوري محافظ، واسمه على لوائح اليمين، وفي سنة 1849 جمهوري راديكالي. كان جمهورياً وراء «لامارتين»، اشتراكياً وراء «بيير لورو»، وحولياً وراء «جان رينو» بمدح نابوليون بوناپرت، ويصلصل إلى حدّ دعم الأمير «لويس بوناپرت»، ثم يعود عام 1846 ليهاجمه باسم الحرية. ولم يستطع الصمود أمام انقلاب 1851، فنّفى إلى بروكس ثم إلى جيرنسي، وعاد إلى باريس عام 1870 ليُستقبل استقبال الأبطال. فما هويته الحقيقية وسط هذا الخضمّ؟

يقول فاغيه الذي توسّع في دراسة فكر هيغو وحياته السياسية، إن هيغو - على تباين مواقفه وتناقضها - صادق فيها جميعاً؛ لأنه لم يكن يطمح إلى شيء آخر غير مجده الشخصي الذي أعدّ كل شيء في سبيله⁷¹. وهذا يعني - بالإضافة إلى التعميمات الكثيرة الواردة - أن هويته الفكرية والسياسية هي هوية المبدع الباحث عمّا وراء الراهن المتغير؛ لذا تراه يتجاوز اليمين واليسار في المجلس الوطني، ليدعو إلى النظام من حيث هو مبدأً أساسياً للحكم، ويطلب بحق المرأة في الاقتراع العام، وبإلغاء حكم الإعدام. وما هذا إلاّ نبوءة حضارية ودستورية كان على فرنسا أن تجتاز قرنًا كي تحقّقها. وهيغو نفسه كان يعتقد - طيلة حياته - أن الشاعر رسول وشعلة وراعٍ للأنفس، مهياً لامتلاك الأفكار التي تنير الناس، وتُصلح العالم⁷². وإصلاح العالم فكرة شاملة لا يرقى إلى مستوى تطبيقها إلاّ العباقرة والعظماء أمثال نابوليون بوناپرت.

71 - انظر : القرن التاسع عشر، نفسه، ص183.

72 - انظر : القرن التاسع عشر، نفسه، ص183.

والراجح أن هيفو - وهو يواجه، في حياته الخاصة والعامة، واقعاً قاسياً منقرص العدالة والرحمة - بنى عالماً جمالياً كان لعظمة الإنسان فيه مكانة مرموقة. ومفهوم العظمة الرومانتيكي ليس انعكاساً للأحداث التاريخية، بل هو نتيجة إدراك إبداعي خاص لقدرة الإنسان على صنع التاريخ أو التأثير الفاعل في أحداثه. وهذا لا ينفي إطلاقاً التفاعل الأكيد بين العناصر الواقعية والعناصر التخيلية في الصورة الإبداعية، لكنَّ سيّد الموقف هنا هو الفنان، لا رجل السياسة ولا قوانين الواقع. ففي السياسة تظلُّ التقديرات خاضعة لاحتمالات الخطأ والصواب؛ إذ لا يكفي - مثلاً - أن يفضل هيفو أسلوب نابوليون الاستبدادي العادل على طغيان حكومة تموز الملكية⁷³، كي يكون نابوليون عظيماً. إنما في القصيدة الشعرية تتغير طبيعة الأشياء وطبائع الشخصيات التاريخية، وتكسب كينونة خاصة.

استناداً إلى ما سبق بمقدورنا القول : إن نابوليون الإنساني، الذي يبكي وسط المعركة وهو يحلم بطيف طفل زهري مُشَقَّر لا يوجد إلا في «أناشيد الغسق» المكتوبة سنة 1853، وصورته العظيمة الخيرة التي نقرأ ملاحظتها في «الأنوار والظلال» إن هي إلا ارتسام لنابوليون هيفو - الرومانتيكي المنطوي على المفارقة الثنائية - نابوليون الوضاء القاتم، المنفي الشهم، الواقف على عتبة العصر، يتوجه إليه الشعب الثمل بحُبّه، يدفعه شعور مقلّس جليل⁷⁴. وبعبارة أدق : في نابوليون شيء من هيفو المتماثل معه في العبقرية، وفي صورة نابوليون التاريخ ونابوليون الحلم المحسّد لمعنى الإنسان العظيم. وما يهم هيفو ليست سياسة نابوليون حتى في انتصارها على الراهن، بل يهمّه

73 - انظر : فاغيه، ص 183.

74 - انظر : معجم الشخصيات، ص 674.

شخص نابوليون والقيمة الإنسانية التي تحملها قدراته المتفوّقة. والفرق بين الهمّين تلخيصٌ للفرق بين الفن والواقع. فثمة مسافة جمالية⁷⁵ بينهما كتلك المسافة الموجودة بين كرومويل التاريخ الانكليزي، وكرومويل مسرحية هيجو. والثابت بينهما هو فعل الإبداع ذاته بوصفه غاية المبدع الكبرى التي يرى فيها ذاته تتحقق من جديد كلّ يوم.

ومهما يكن من أمر فقد ارتبطت حياة نابوليون بوناپرت بموقف إبداعي رومانتيكي، يسجل فيها انفجار طاقات شخصية لا حدود لها، انبثت في آفاق لا حدود لها أيضاً، تناغمت في بعض جوانبها مع الشعور الوطني وقضايا التحرر، باللغة ذروة الحماسة «بتأثير الدفعة الثورية التي كانت بدايتها حرب الإستقلال الأميركية، وكانت نهايتها معركة واترلو⁷⁵». أما الجانب الذي رسخ في الأدب الرومانتيكي على الأغلب فهو بلوغ شخصية نابوليون مرتبة «الأنا الكونية»⁷⁶ و «الإنسان العظيم»

75 - للتوسع في مفهوم «المسافة الجمالية» انظر كتابنا : جماليات الرواية، دمشق، دار الينابيع، 1994، الفصل السادس. وانظر مقدمة ترجمتنا لرواية «رامّة الشيطان» لجورج صائد دمشق، دار الينابيع 1994.

76 - انظر : ضرورة الفن، نفسه، ص.ص 66-67.

مسرحية كرومويل ومقدمتها

موضوع مسرحية كرومويل تاريخي يتعلق بالثورة الانكليزية يمثلها واحد من أبرز قاداتها. وموضوع المقدمة نقدي نظري. تقوم الأولى على فكرة الطموح الشكسبيرية في الأصل، والموسومة بالطابع الرومانتيكي، بينما تقوم الثانية - كما أسلفنا - على رؤية رمزية للتاريخ الإنساني. ولا يعدم الباحث عن وحدتهما المتكاملة أن يعثر على الحد الكافي من الترابط بينهما، على الأقل ضمن إطار الاستنباط النظري من الخيال التطبيقي أو التطبيق لما هو نظري. وتبقى فكرة التاريخ جامعاً متماسكاً بين الخالين على الرغم من احتفاظ المقدمة بأهمية تفوق أهمية المسرحية. وسبب ذلك أن هيغو ضمنها - بالإضافة إلى أهم مبادئ الحركة الرومانتيكية التي كانت مبعثرة في مؤلفات من سبقوه - فحوى الفعل الإبداعي الذي مارسه وهو يكتسب المسرحية المذكورة. وإنه لمن الجدير بالنظر أن نشعب نقاشنا حول ذلك كله إلى شعبتين :

1 - مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية.

2 - مقدمة كرومويل ومفهوم هيغو التاريخ.

1 - مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية :

يشبه هيغو شكسبير بالسندانية الضخمة لأنه يصور الذات الإنسانية في تشابكاتها المعقدة، وتناقضاتها الخفية. والحق أن شكسبير كان اكتشافاً مهماً دخل في صلب النظرية الجمالية الرومانسية⁷⁷، توسعت بفضل قواعده الذوق، وصار حجة قوية ضدّ تحجّر الزاجيديا الكلاسيكية. رتّان للكتابات العميقة التي تناولت مؤلفاته مزية التعريف بموهبته الخلاقة، وعرض مبادئ الدراما الرومانتيكية على نحو ما فعل الكاتب الألماني «شليغل» في كتابه «دروس في الأدب الدراماتيكي»⁷⁷ المترجم إلى الفرنسية سنة 1814. وعلى غرار «ألف «ستاندال» كتابه «راسين وشكسبير»⁷⁷ (1823-1825)

مبيناً فيه ما يدعو إلى رجوع سائر الشعراء المحدثين على خطا الكاتب الانكليزي الكبير الذي تمّاز عصره بأبعاده. كما تجارزه «راسين». وفيكتور هيغو استفاد - بدوره - من هذا الكتاب، وتنسّى كثيراً من أطروحاته، كما استفاد من الكتابات الأخرى، وأفرد كتاباً بعنوان «ويام شكسبير» (1864). وغرضنا الآن هو أن نعرف ما تسرّب من التصوّرات التي كوّنّها عن الطريقة الإبداعية الشكسبيرية إلى شخصية كرومويل، وما أضافه إلى صفات الرجل المعروفة حتى غدا بطلاً رومانسياً. في مقدمة كرومويل إشارة عريضة لما أسميناه بـ «المسافة الجمالية» بين ما يوجد

77 - انظر : لاغار وميشار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 231.

في الواقع، وما يتجسّد في الفن، ولكن الجانب الذي نودّ إضاءته أكثر يتعلّق بتركيب الشخصية الرومانتيكية في كونها المسرحي. وكونها للمسرحي غير الصالح للعرض أمام الجمهور يُنصّر لها في النص، ويُجعل الأمل بديمومة حياتها الجمالية إلى جانب أبطال شكسبير، وكورنيه، وراسين مرهوناً بمدى صلاحية الأدب الدرامي للقراءة بمعزل عن التمثيل.

تتكوّن مسرحية كروموويل من خمسة فصول تستغرق الفترة المشرقة من حياة رجل الثورة الأنكليزي «أوليفييه كروموويل» (1599-1658)، الذي تزعم حركة المعارضة لسلطة الملك تشارلز الأول، وللأسقفية الأنكليكانية⁷⁸ مستخدماً نفوذه في البرلمان. وقاد ثورة مهدّ لها بحركة وبراعة، وانتصر على جيش الملك، وحكم عليه بالإعدام سنة 1649. وأظهر في أثناء الحرب الأهلية قدرات استثنائية عسكرياً وسياسياً، برّح أنها وراء انشداد هيفو إليه، وإلى انتصاراته في أسبانيا وأوروبا، وإخضاعه إيرلندا وإيقوسيل حيث صارت انكلترا القوة الاقتصادية والبحرية الأولى. ولم ينهزم كروموويل أبداً في معركته مع البرلمان الذي قام بحلّه، وتولّى الحكم الفردي سنة 1653. و1649م دشّن تجربة برلمانية جديدة سنة 1656، اقترحت عليه بحال البلديات أن يُقلّد الناجح المائكي ويجلس على العرش فرفض. وفي آخر حياته عاش في جوّ من الخوف بعد أن تضاعف شعبيته. وهكذا مات دون أن يتمكن من إعطاء بلاده تشريعاً قوياً الدائم، ودون أن يعرف سبل المحافظة على نجاحاته الخاصة.

⁷⁸ Anglicanisme ... الدين الرسمي لانكلترا بعد قطيعتها مع كنيسة روما في القرن السادس عشر (أيام هنري الثامن). وهذا الدين ضرب من التوفيق بين الكاتوليكية والكالفانية، i.e Calvinisme، مذهب جان كالفان (1509-1564)، الأشدّ صرامة وتصلباً من اللوثرية التبشيرية. مع أن كلا المذهبين مُشبع بالفكر القديس أوغسطين.

ما إن تنتقل إلى المسرحية حتى تصادف بطلاً تصعب الإحاطة بتعرجاته النفسية المتنافرة إلى حد أن كروموويل يفقد كامل جانبه الإنساني ليتحول إلى مفهوم ذهني مجرد، أو إلى نموذج ممتاز للشخصية الرومانتيكية وفق ما أراد لها هيغو أن تكون. فصورة كروموويل مزيج من النور والظل، والقسوة والحنان، والبرع والشعور، من الصراحة القظة، واللف والدوران. ملاحظه خشنة متعمدة، ويبدو وكأن قلبه من صوان، ومع ذلك تستثير دموعه براءة ابنته السيئة فرانسيز. فكبره خبائراً ماثوية تكشف أحياناً عن إنسان مبارك، وأحياناً أخرى عن إنسان وقبح، لا يعدل - إن وعد - إلا بهدف التأجيل⁷⁹.

إنه طهرى متزمت وشجاع، يسيطر عليه الطموح البارد، والخوف، ولا حلم لديه إلا تحطيم التاج الملكي. ويخطمه، وساعة تشاور البرلمان في نقل وصاية الساج، يتخوف من المعارضة، فينسى مثله العليا الطهوية ويستعين بالفساد لتحقيف جباة أهله، والتخلص من خصومه. وأخيراً وبعد أن عثرى طموحه أمام الملأ، وادعى أنه إنما يستقي سلوكه من تعاليم الإنجيل، يتوسل إليه البرلمان الوديح كسي يصعد إلى العرش، لكن كروموويل، يتخلّى عن الحلم لحظة تحقيقه، ويرفض التاج وهو يرى الحناجر تلمع، وكأنه خارج من حلم. ويظل الهوس لابساً ذاته، وتظل عيناه ذائبتين، ويخاطب نفسه مُتمتماً: «إذا متى سأصبح ملكاً؟»⁷⁹.

وتنبعث فيه ظلال البطل الشكسبيرى «مكبث»؛ فكما أن بذرة الشر تسامت باطراد مطلق داخل مكبث⁸⁰، ودفعته إلى قتل الملك ليحلّ محله، صار بريق الساج

79 - انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 27.

80 - المرجع السابق، ص، ص 618، 619.

أقوى من مبادئ كرومويل الطهرية كلها، وسوغ له فعل قتل الملك. وكما وقع مكبث ضحية تلك البذرة الشريرة، وارتسم مستقبله في هوة من الظلمات والرعب، يطارده شبح الملك «دانكان» ويسد المنافذ في وجهه صارخاً: «مكبث قتل النوم، ولن ينام أبداً»، لم يتوقف طيف الملك تشارلز الأول عن ملاحقة كرومويل الذي كلما ارتجى الأعذار لنفسه تفاقمت قيود تبكيت الضمير في أعماقه.

وبعد هذا كله يُفصح هيغو عن وعيه التام لحقيقة المسافة الجمالية عندما يرى أن التاريخ لم يترك إجابة عميقة على عِلَّةِ تَمَنُّع كرومويل عن العرش الذي انتظره طوال حياته، وأن للمسرحية انتصرت على سطحية الحدث التاريخي. ويُضيف أن كرومويل برُمته داخل اللعبة في هذه الكوميديا التي تلعب بين انكلترا وبينه. ورغبة اللعب شيء من جوهر الإبداع الذي ندّ في مسرحية كرومويل عن شخصية يستحيل فهمها، وتبقى - مع ذلك - مركزية وهامة وموحية، لا يزيدان تناقضها إلا اندفاعاً وصراعاً لا يُخبر فتيله.

2 - مقدمة كرومويل ومفهوم هيغو للتاريخ

هيغو ليس مؤرخاً، إنما يحاول أن يقدم تفسيراً للتاريخ بمختلف مراحله، راصداً الأساليب التعبيرية السائدة في كل مرحلة. ومحاولته هذه لا تُعتبر الأولى من نوعها. فهناك كثيرون⁸¹ أجازوا دراسات مشابهة أوسع وأكثر عمقاً، وأبرزهم الفيلسوف الإيطالي «فيكو» (1668-1744) صاحب نظرية حلقات الحضارة التي كان لها أبعد

⁸¹ منهم «جان بودان» (1530-1596)، وموريس لوروا الذي لم نجد ترجمته، إنما وجدنا تحليلاً لأفكاره في كتاب «فكرة التقدم»، نفسه، ص.ص 70-66.

الأثر في الفكر الأوروبي. وفحوى نظريته أن الحضارة تمرُّ بثلاث مراحل متلاحقة على الدوام : المرحلة اللاهوتية، والمرحلة البطولية، والمرحلة الإنسانية التي تعود إلى المرحلة اللاهوتية وهكذا. وقد استمأ. فيكو هذه النظرية المشروحة في كتابه «مبادئ فلسفة التاريخ» (1725)، من تحليله للأساطير اليونانية.

واخذ ما بدعوه فيكو بـ «حلقات الحضارة» تسميات جديدة. هذا. الفلاسفة وعلماء الاقتصاد الذين جاؤوا بعده. فـ «كونادورسكيه» تابعه. «تيرغو» (1727-1781)، وأستاذ سان سيمون، يميز - كما ألقنا سابقاً - عشر مراحل للحضارة تمثل ارتقاء المعرفة الإنسانية: المجتمعات البدائية - العصر الرعوي - العصر الزراعي - الإنجاز المعرفي حتى الآن هو اختراع الكتابة الأبجدية في اليونان) - تاريخ الفكر الإغريقي حتى عصر أرسطو وتقسيم العلوم - الحكم الروماني - العصور المظلمة التي تستمر حتى زمن الحملات الصليبية - عصر النهضة الذي هيأ العقول للشورة (إنجاز) المعرفي هو اختراع الطباعة - المرحلة الثامنة تبدأ مع الشورة التي خاضها الطباعة - المرحلة التاسعة تبدأ مع الشورة العلمية التي أثنزها «ديكارت»، وتنتهي بفلسفي الجمهورية الفرنسية - أما المرحلة العاشرة فتقع في المستقبل.

لاحقاً، وفي ظلّ تطوّر النزعة النفاولية في القرن التاسع عشر فطعت فلسفة التاريخ - ويصحّ أن يُقال فلسفات التاريخ - أشواطاً بعيدة على يد كسل من «هيجل» (1770-1831)، و «أوغيسست كونست» (1798-1857)، و «كارل ماركس» (1818-1883). ومن المفيد أن نعرض أفكارهم بهذا الصدد كيما ينجلي أمامنا مفهوم هيجو للتاريخ.

يؤكد هيجل أولوية ما هو عملي على ما هو نظري في حياة الإنسان؛ لذلك،

صَبَّ اهتمامه على التاريخ، والطابع التاريخي لكل نشاط بشري. وهو يفسر مسار الحركة التاريخية اعتماداً على منهجه الجدلي الذي يجد أصوله عند «فيخته» و «شيلينغ»⁸² : فعبر صراع الوضع These وتقيض الوضع Antithese يتكوّن حلٌ وسط يُثير صراعاً جديداً تنتهي حركته في الفكرة المطلقة، وما التاريخ سوى تمظهر هذه الفكرة⁸³. والخطأ الذي يسجله الفلاسفة على هيغل، أن كتابة «فلسفة التاريخ (1820 - 1821) تسويغ مغلوطة «لبعض الدعايات القومية الفجة؛ إذ يبدو في نظره أن التاريخ قد وصل إلى مرحلته النهائية في الدولة البروسية التي كانت سائدة في عصره»⁸⁴. وهذا ليس خطأ بقدر ما هو تناقض في المثل السياسية عند هيغل : فمع أنه يفهم التاريخ بوصفه نتاجاً لنشاط الإنسانية، ويتحمس للشورة الفرنسية، يرى في نابليون بونابرت مواصلاً لها في ألمانيا، ويتأسى على سقوطه، ومع أنه كان جمهورياً، «يعترف بـ «عقلانية» الحكم المطلق البروسي»⁸⁵. وفي وضعه للفكرة المطلقة موضع غاية الغايات، المكتملة التكوين سلفاً، حكم على التاريخ وظواهره بالنهاية أو بالانقطاع إلى الماضي الذي هو موضوع الفكرة المطلقة⁸⁵. والمفارقة هنا أننا نجد في غضنون المنهج الهيغلي استنباطاً دقيقاً لكثير من حقائق الفن وتقنياته، وفي موسوعته عن «علم الجمال» خاصة التي تكونت على تربة محاضراته التي ألقاها في جامعتي غيدلبورغ وبرلين بين عامي 1817 و1829⁸⁶.

82 - انظر : حكمة الغرب، نفسه ص175.

83 - انظر : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة د. فؤاد المرعي، بيروت، دمشق 1978، ص152.

84 - حكمة الغرب، نفسه، ص178.

85 - أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص150.

86 - انظر : موسوعة علم الجمال، تسعة أجزاء، ترجمة د. جورج طرايشي، بيروت 1979.

يُبيّن هيجل في كتابه «الشكل الظاهري للروح» (1807)، أن الفكرة المطلقة تتجلى في ثلاثة أشكال : الفن، والدين، والفلسفة، تعادل ثلاثة أضربٍ لمعرفة الفكرة لذاتها في كل شكل على التوالي، وهي التأمل، والتصوّر والمعرفة. وهذه الأشكال متدرّجة في كمالها، من الأدنى إلى الأعلى، أي من الفن إلى الفلسفة مروراً بالدين.

إن العلاقة بين الفكرة المطلقة وشكلها الخارجي هي التي تحدّد تطوّر الأشكال الفنية : فالفن الرمزي تعبير عن بقاء الفكرة بجرّدة كما هي الحال في الفن الشرقي (بلاد فارس، مصر الفرعونية، الفن الإسلامي)، والفن الكلاسيكي مهدّد لتكامل الفكرة وشكلها كما في الفن اليوناني والروماني القديم، وفي الفن الرومانتيكي (المزدهر في الدائرة الدينية من قصة الفداء المسيحي إلى الفروسية، وفي الفن الحديث عموماً) 86 تتحرّر الفكرة من الشكل المحسوس وتكتسب شكلاً روحياً، أي تعود إلى ذاتها، دون أن يُعرف مصيرها المقبل الذي لا يقدّم عنه هيجل أيّ توضيح.

بناء على ارتقاء شكل الفكرة المطلقة في تدرّجه المتصاعد، يعتبر هيجل فنّ العمارة المفتقر إلى تناغم الشكل والمضمون أوّل الفنون. ذلك أن الكتل المزاوطة في البناء طاغية بماديتها على محتواها سواء أكانت أعمدة أم مسلات أم معابد وأبنية تحت الأرض كما في الهند ومصر 87. فهي رموز أكثر مما هي معاني محدّدة. وبعد فن العمارة يأتي النحت مؤشراً لعودة الروح 88 إلى ذاته ولاندماجه في شكله، وشكله هو الجسم الإنساني. إنه تعبير عن الروح، لكن لا شأن له إلا بما يتقل من الداخلية الروحية إلى خارجية الهيئة البشرية، يجسّم الروح ويجعله منظوراً، إنّما لا يستطيع أن

87 - انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن العمارة، الجزء السادس، ص.ص 63-62.

88 - انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن النحت، الجزء السابع، ص.ص 25-24.

يعكس خلجات النفس الحساسة، كالمشاعر والمزاج وغيرها. حتى إنه ليُقِف عاجزاً عن نقل العديد من التظاهرات الخارجية كرجفان اليد والجسم بكامله في سوربات الغضب، ورجفان الشفاه، الخ.⁸⁸

والفنون الأرقى أيضاً هي جملة ما يدعو هيجل بـ «الفنون الرومانتيكية»: الرسم والموسيقى والشعر، التي تُفِيض للفكرة المطلقة أن تعبر عن نفسها تعبيراً روحياً خالصاً (لامادياً ولاجسمانياً). فالرسم باعتماده أبعاد السطح قادر على عكس سائر درجات أحوال الشعور، والحركة الدرامية لأفعال الإنسان⁸⁹. والموسيقى – ثاني الفنون الرومانتيكية – أقدر الفنون تعبيراً عن بواطن الذات؛ فبحكم استخدامها مع مادة متلاشية التي هي الصوت، تنعتق من ماديتها⁹⁰، وتتحول من تصوير الأشياء إلى مخاطبتها. وهكذا يتوحد بحالها في الذاتية. وعلى ما بين الموسيقى والشعر من أصرة قريبي وثيقة، ينفرد الشعر بذروة شمول التعبير عن الروح بهيتها الخارجية، وبأدق أسرارها الباطنة. وما رموزه اللفظية المؤلدة للمعاني والدلالات سوى مضمون أو مضامين حسية للتمثيلات والأفكار. الشعر سلطان الداخلية وفن الفنون جميعها⁹⁰، وهو مرحلة الانتقال إلى الدين⁹¹، الشكل الثاني، والأرقى للفكرة المطلقة.

ما سُقناه عن موقع الفن في مفهوم التاريخ عند هيجل يوحى بغروب الفن الذي ينبغي أن يترك المكان الأسمى للدين. ولكن هيجل لا يحسم المسألة، فهو يتحدث عن قسم من الفن الرومانتيكي لاحق للشعر، اسمه الفن الحر الذي «يستطيع أن يصور

89 – النظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن الرسم، الجزء الثامن، ص.ص 14-20.

90 – انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن الموسيقى، الجزء التاسع، ص.ص 18-19.

91 – النظر : أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص.154.

كلّ شيء يمكن للإنسان أن يُحسّ فيه بأنه في أرضه»⁹². ويُرجّح أن الرواية هي الفن الأول المقصود هنا.⁹²

ثمة نقاط كثيرة خاضعة للأخذ والردّ في علم الجمال الهيجلي وفي نظرية عن التاريخ، وثمة نقاط كثيرة بحاجة إلى الإشباع تحليلاً ودراسة⁹³. غير أن تقاطع وجهة نظره عن فن الشعر مع وجهة نظر هيجو، هو الذي يلتفت الانتباه ويستلزم الإشارة إليه والتأنيق فيه، وإن كانت نظرية الفيلسوف أعمّ منهجياً من نظرية الشاعر. فهيجو يعطي الشعر دوراً إيجابياً كما يعطيه هيجل، ويضيف إلى إيجابيته الحاضرة تنبؤاً بإيجابية وجمالية تلامزانه في المستقبل، حيث سيظل الصيغة التعبيرية الأجدى وهو مطلق من أسس الأفكار إلى أدناها. وعلى حين يعتمد هيجل تراتبية تصاعدية للفنون، يفتح هيجو للشعر آفاق الحياة كافة، معتبراً الدراما الرومانتيكية - المصوغة شعراً - مرآة للحياة الكونية.

ويقف خليفة الموسوعيين «أوغست كونت» (1798-1857) مع العلوم (السائرة نحو الأمام في بداية القرن التاسع عشر) ضد الميتافيزيقيا،⁹⁴ مؤكداً ضرورة البدء بما هو مُعطى مباشرة في التجربة، والامتناع عن تجاوز الغلواهر. وهذا ما يكون المبدأ الأولي لفلسفته الوضعية Le Positivisme التي شرحها في كتابه «محاضرات عن

⁹² - أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص 160.

⁹³ - للمزيد من التعمّق نُحيل القارئ إلى مجموعة من المراجع منها - تاريخ الفلاسفة، نفسه، ص.ص

262-268، و - في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، د. أميرة حلمي مطر، نفسه، ص.ص

147-177، و - حكمة الغرب لبرتراند رسل، نفسه، ص.ص 174-192.

⁹⁴ - وعملياً ضد هيجل، فالملذهب الوضعي مناقض للمذهب الجدلي Dialectique، انظر : مرقص

(الياس) المذهب الجدلي والمذهب الوضعي، دمشق 1991، ص 10.

الفلسفة الوضعية». والجزء الأكثر تعلقاً ببحثنا هو الجزء الخاص بـ «قانون المراحل الثلاث» الذي يفسر «كونت» التاريخ من خلاله، مطبقاً إياه على المجرى العام للتطور التاريخي. والمراحل الثلاث هي: المرحلة اللاهوتية أو الخيالية التي تنسب الألوهية لظواهر الطبيعة (نظام تعدد الآلهة: إله الريح، وإله البحار، ... الخ)، والمرحلة الميتافيزيقية التي تحل محل الآلهة مبادئ مجردة، كمبدأ الهلع من الفراغ «L horreur de vide» المعزو إلى الطبيعة خلال فترة طويلة من حضارة البشر، كأن تفسر العاصفة مثلاً بقوة حركة الهواء، وتفسر المظاهر البيولوجية بالمبدأ الحيوي، وتصرفات البشر بمفهوم الروح. والمرحلة الوضعية التي يكفّ فيها العقل عن كشف الغايات النهائية للأشياء، ويكتفي بوصفها كما هي، حيث يحتل مفهوم القانون مكان مفهوم السببية. فمعرفة القوانين الوضعية للطبيعة تسمح لنا - ونحن أمام ظاهرة مُعطاة - أن نتوقع الملاحظة الملاحظة لها، كما يمكننا أن نغير الثانية ونحن نؤثر في الأولى. وهذا هو في الواقع جوهر التقنية⁹⁵. فإذا ما توصلت الإنسانية إلى المرحلة الوضعية يكون الحكم للمسلطة الأخلاقية التي يملكها صفوة من العلماء، ويُعهد بالسلطة التنفيذية إلى خبراء فنيين مختصين⁹⁶.

يتفوق كونت، في منهجيته وعلميته على معاصريه، ولكن نظريته تعاني من نواقص عديدة على رأسها أن فروع المعرفة لا تكون بالضرورة في المرحلة ذاتها دفعة واحدة. بل - على العكس - قد تنفرد درجات تطورها، فيبلغ بعضها المرحلة الميتافيزيقية، في الوقت الذي يبقى بعضها الآخر في المرحلة اللاهوتية. ثم إن التقدم في

95 - الطر - تاريخ الفلسفة، نفسه، ص.ص 273-275.

96 - انظر : «حكماء الغرب، نفسه، ص. 240.

مبادئ المعرفة - كما يقول بيرى - ليس متزامناً كسي نطبق قانون الوحدات الثلاث على الجرى العام للتاريخ⁹⁷. والنقص الثاني الذي يسم الفلسفة الأوروبية كلها تقريباً بما فيها الفلسفة الوضعية أن أوروبا وتاريخها تبدوا لـ «كونت» دائرة مغلقة ما ينطبق عليها وما يحدث فيها ينبغي أن ينطبق على شعوب الأرض كلها⁹⁸.

وأياً كانت طبيعة الوضعية، يشغل كونت باعتقاده أن العبقريّة التقنية، وإنجازات العقل العلمي، ضمان أكيد لسعادة البشرية. ولا يخرج هذا الاعتقاد عن مدرسة «سان سيمون» صاحب مذهب الصناعية المتفائلة، وإن كان العنصر الاشتراكي السان سيموني قد اختفى عند كونت. ومن ثمّ تتوضح نقطة الاختلاف بينه وبين هيغل - رغم أنه يُلقَّب بـ «هيغل فرنسا» : فهيجل خلاصة أوروبا المفكرة، وفلسفاتها الكبرى، وكونت تلميذ البوليتكنيك، ولا صلة له إلا مع العلوم والصناعة الفاتحة⁹⁹.

لكي لا نتبعد كثيراً في أملاء الفكر المحيطة بعصر فيكتور هيغو، سنقول إن الفلسفة الماركسية حاولت تغييرها من الفلسفات أن ترسم معالم مستقبل سعادة الإنسان عبر تحليلها للتاريخ في ضوء المادية الجدلية¹⁰⁰. وتركز الماركسية على العمل المحدّد لفاعلية الإنسان في تملكه للعالم، وعلى صراع القوى المنتجة مع علاقات

97 - انظر : فكرة التقدم، نفسه، ص 265.

98 - يتبعه «بيرى» إلى هذه الناحية فيقول: «واستخف (يعني كونت) بإدخال الصين أو الهند (....)، وتجاهل أدوار البراهمانية والبوذية والإسلام...». انظر: فكرة التقدم، ص. ص 266-267.

99 - انظر : المنهج الجدلي والمنهج الوضعي، نفسه، ص 30.

100 - انظر : تاريخ الفلسفة، نفسه، ص. ص 293-294.

الإنتاج الذي يرهن التطور الاجتماعي التاريخي. وعلى أساس هذا الصراع يقسم التاريخ إلى ما يسميه الماركسيون بـ «البنية الاجتماعية»، وهي : المشاعية البدائية، والعبودية، والإقطاع، والرأسمالية، والاشتراكية، والشيوعية.

والتاريخ بحسب الماركسية، نتيجة النشاط العملي للبشر الذين يستطيعون تغييره إذا استوفوا قوانينه الموضوعية الناعمة. 100 وإذا ما تغير الواقع تغير الإنسان الذي يعود من الحياة إلى تغير واقع بوسيلة الممارسة العملية. وبذلك يكون الخلاص من منغصات الحياة الاجتماعية المحكومة بالاستغلال والظلم. وعلى هذا فالماركسية فلسفة صيرورة متفائلة، وتجاوز، وثورة، 101 قلّمت منهاجاً معقولاً، ومتناسكاً، لا يعتوره النقص إلا من جانب الإيديولوجيا، وتحميد مفهوم الحتمية التاريخية الذي حصر الفرد في زواياه الضيقة، وحصر التاريخ بتحديد بغيّات الإنسان بعد أن تمّ تجريدها من صبغتها الإنسانية. 101

تلكم هي النزعة الفكرية التي تهيأت في بدايات القرن التاسع عشر، والتي يشكل هيرز جزءاً منها، ولا فرق إن كان هذا الجزء كبيراً أم صغيراً، عميقاً أم سطحيّاً. فلترجلل قضاياه وهمومه التي لا يمكن فصلها عن قضايا معاصريه وهمومهم. ومتى تعلّق الأمر بالبحث عن الخلاص أو عن الخطوات الأولى على طريقه، يصبح أي تصور حقاً مشروعاً إن لم يكن على المستوى الإنساني العام، فعلى مستوى الذات في أضعف الاحتمالات.

لايبنت فيكتور هيجو عن الخلاص بالمعنى الحصري للمصطلح؛ فهو يتصدى تراخي جمالي كي ينوصل في النهاية إلى قول كلمته في طائفة من القواعد والأجناس

101 ... انظر : خيدر (أحمد)، العطالة والتجاوز، وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص 1994، ونجیل القاریء إلى هذا الكتاب المهم لما يُخبر من قضايا فكرية وفلسفية عميقة.

الأدبية. ولكن خلفيته الفكرية لا تكاد تختلف عن التفسيرات الفلسفية التي استعرضناها إلا في طبيعة التقسيم وتفصيلاته، وفي فهمه لسيورة التاريخ ومعناه. فهو يقسمه على ثلاثة عصور لكل عصر منها صيغته التعبيرية الخاصة:

1 - العصور البدائية حيث كان الإنسان طاهراً وبريئاً، فتتج فيها التعبير الشعري البدائي (الغنائي).

(2) - العصور القديمة المتميزة بشيئين: أ - التنظيم الاجتماعي - السياسي.
ب - الصراعات والحروب.

وقد نشأ فيها أدب ذو طابع ملحمي عرف شكلين متداخلين: الملحمة، والزاجيديا المنبثقة عنها.

3 - العصور الحديثة التي دشنتها المسيحية بوصفها تصالحاً أمثل بين الروح والجسد، والخير والشر. والفن الأروحد الذي يترجم هذه الثنائية المتولفة هو فن الدراما.

وترتب على الانطلاق من الفكرة المسيحية العامة¹⁰² التي ترى في الإنسان طبيعتين متناقضتين ومتحدتين، ضرورة خلط الأجناس الأدبية؛ لأن فصلها يعني الاعتراف بسمعة واحدة للإنسان، مما يتناقض مع نظرية الدراما الحديثة الجائحة إلى تحقيق الوحدة العضوية بين الخير والشر، والجليل والمتناقض - المضحك.

كان لهذا المفهوم الذي قدمه هيجو عن التاريخ صدىً إيجابياً في عصره؛ لذلك سميت مقدمة كرومويل الجسدة له بـ «بيان الرومانتيكية». فإذا كانت البيانات علامة

102 - يلاحظ ج. ديوجيرو أن في مقدمة كرومويل خلطاً بين عصور المسيحية. انظر: «الأب.

1: شوفان» و «م. ج. لوبيدوا»، الأدب الفرنسي من خلال النقد المعاصر، باريس 1903، ص 583.

على بدايات التغيير أو الثورة، فالمقدمة شبيهة بالثورة الجمالية الأولى في تاريخ الأدب الفرنسي: ثورة جماعة الثريّا عام 1549. فهدف كلا الثورتين تحديد أدب شائع، لكن اتّجاههما متعاكس تماماً: مدرسة رونصار كافحت ضد العصر الوسيط باسم الأدب القديم، والحركة الرومانتيكية (ومقدمة كرومويل) تهاجم محاكاة الأدب القديم باسم العصر الوسيط¹⁰³. وتضيف عبقرية هينر أبعاداً أخرى، لعل أكثرها إفادة للقارئ وتأثيراً فيه اللغة الوقّادة والثقافة العريضة التي قد تكون عيباً في حال قياسها بالعبارة النقدية الحديثة، لكنّها في جوّ الصراع الذي أحاط بها، حيث تتضخّم الأفكار كيما ترسم بصورة أفضل، وحيث تعلو نغمة الخطاب إلى حدّ الغضب والخروج عن الطروق أحياناً، تظل محتفظة بحرارتها، ومراميها السامية إلى شيء من الشمول. والشمول لا يلزم العمق دوماً، ولاسيّما عندما يتهيّأ لصاحب المبادئ العامة والمثالية أن مشكلات الإنسانية قاطبة قد تُلاقي حلّها في مسرحية أو في بيان.¹⁰⁴

وأخيراً، ومهما قيل في مقدمة كرومويل، فسوف يُتيح نصّها للقارئ أن يستوعبها بطريقته الخاصة، وأن يقرأ فيها ما لم نستطع أن نقرأه وعندئذٍ فقط تتحقّق الرغبة القصوى من ترجمتها.

103 - انظر : المرجع السابق، ص585.

104 - يرى ديوجيو أن العيب الأساسي في مقدمة كرومويل أنها جاءت على شكل بيان. انظر : المرجع السابق، ص586.



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

مركز تنظيم المكتبة العامة في الإسكندرية

نصّ مقدمة كرومويل

قد لا يكون عسيراً على القارئ أن يفصل الموضوعات التي أثار هيجو النقاش حولها في هذه المقدمة، مع أنها - كما قلنا - مصبوبة في كتلة واحدة تارة تملو نبرتها وتارة تنخفض، وذلك من بدايتها حتى نهايتها. لذا سوف نكتفي - كي لا نخدش وحدة النص وسيرورته - بإثبات العناوين الفرعية التي نراها مناسبة على الهامش الأيمن للمقطع الذي يبدأ معه الموضوع الجديد. أما الشروح التي قد يقتضيها تنوع القضايا المطروحة أو تداخلها فسنضعها في الحواشي أسفل الصفحة. وسنعمد إلى إثبات الألفاظ أو العبارات غير الفرنسية التي أثبتنا هيجو باللاتينية أو الإيطالية أو الإسبانية، وذلك مراعاةً للأمانة والدقة على اعتبار أننا استعنا على ترجمتها بمن يعرفون تلك اللغات، ولا حيلة لنا في التثبت من أمرها.

مَسْوَغَاتُ الْمَقْدَمَةِ

«ليس في المسرحية التي ستقرأها ما يلفت انتباه الجمهور أو عطفه. وليس لها، لتكسب فائدة الآراء السياسية، ميزة النقص التي تتمتع بها الرقابة الإدارية كي تضمن لها، بادئ ذي بدء، الاستحسان الأدبي للذواقين، وشرف أن لجنة من القراء المعصومين قد رفضتها.

إذا فهي تقدم نفسها للأنتظار، وحيادةً بئسمةً، عاريةً، مثل عاجز الإيجيل: الوحيد، البائس، العاري. Solus , Pauper , Nudus وما كان عزم كاتب هذه المسرحية¹⁰⁵ على تزويدها بالخواشي، والمقدمات، ليتّم، مع ذلك، دون تردّد. فهذه الأشياء عادةً لا تهتمُّ القارئ. فهم يستعلمون من موهبة الكاتب أكثر ممّا يستعلمون من طرائقه في رؤية الأشياء، ولا يهتمُّهم إلا قليلاً معرفة الأفكار التي يقوم عليها عملٌ أدبي سواءً أكان جيّداً أم رديئاً، وفي أيّ ذهنٍ تخلّق. وقلّما يزور الناس أقبية صرّح بجولوا في قاعاته، وحينما ناكل ثمرة الشجرة، لانفكر إلا نادراً بجذرها.

ومن جانبٍ آخر، أحياناً تكون الخواشي والمقدمات وسيلةً مُربحةً لزيادة وزن كتاب، وإعلاء قيمة عملٍ ما، ظاهرياً على الأقلّ؛ إنها طريقة مشابهة لطريقة جنرالات الجيش الذين يُدخلون حتى حقائبهم، ليجعلوا جبهة المعركة أكثر ضخامةً. وبينما ينكبُّ النقاد على المقدمة، والباحثون على الخواشي، يمكن أن ينساب المؤلفُ نفسه من بين نيرانهم المتعدّدة الأماكن، كجيشٍ ينسحب من ورطةٍ من خلال مواجهتين بين مقدّمة جيش ومؤخرة جيشٍ آخر.

105 — هنا يتحدث هيفو عن نفسه بضمير الغائب، لكننا - من الآن وصاعداً - منحوّله إل ضمير المتكلّم دفعاً للالتباس.

ليست هذه المسوِّغات، أيّاً كانت أهميّتها، هي التي تَبَتُّ في أمر الكاتب. وهذا الكتاب لم يكن بحاجة إلى التضخيم؛ لأنه سلفاً زائد الضخامة. ثم إنَّ مقدّماته، الصريحة والساذجة، دون أن يعرف المؤلف كيف يحصل هذا، تخدم النقاد في تشويبه أكثر مما تحميه. وبعيداً عن أن تكون له دروعاً متينة وأمينّة، مثلتُ فيه الدور الرديء المشابه لدور اللباس الغريب الذي، وهو يميّز العسكري الذي يلبسه في المعركة، يجذب إليه كلَّ الضربات التي لم يقصدها أحد.

وقد أثرت في اعتبارات من طبيعة أخرى. إذ بدا لي، في الواقع، أنه إذا نذرَ أن يزور الناس أقبية صرّح بطيية خاطر، فلن يستأثروا أحياناً من أن يتفحصوا أساساته. إنني استسلم، مرّة أخرى، مع المقدّمة لهيجان الروايات. فما هو آتِ آتِ. Che sara . . . لم ألفت كثيراً إلى ثروة مؤلّفاتي، وقلّما أجزع من السؤال : ماذا سيُقال عنها أديباً. في هذا الجدل الواضح الذي يثير نزاعاً بين المسارح والمدرسة، وبين الجمهور والأكاديميين، ربّما لانسمع دون مصلحة ما، صوت إنسان منعزل مع الطبيعة والحقيقة، انسحب باكراً من عالم الأدب بدافع حبّ الآداب، يتحلّى بالنيّة الطيّبة إن أعوزة الذوق الرفيع، وباليقين إن انعدمت لديه العبقرية، وبالاكتفاء إن افتقر إلى العلم.

إنني أقتصر، في المحصّلة، على اعتبارات عامة عن الفن، دون أن أجعل منها على الإطلاق حصناً لمؤلّفاتي الخاصة، ودون ادّعاء بأنني أكتب اتّهاماً أو مُرافعة لصالح أيّ كان أو ضده. فاللدفاع أو الهجوم في مؤلّفاتي لايهمّاني إلا بقدر ما يهّمّان أيّ شخص آخر. ثم إن الصراعات الشخصية لاتناسبني. وإنّ رؤية الأنانيات تتشاجر لمُشَهَّد بائس دوماً.

إذا أنا أحتجُ مُسبقاً على أيّ تفسيرٍ لأفكاري، وعلى كلّ تطبيقٍ لكلامي، قائلاً
مع مؤلف الحكايات الخرافية الإسباني:

Qui en haga aplicaciones فلتصنع من عُبُرك

الذي أكلته، ما تشاء Con sa pan se lo coma

والحقُّ أن عدّة أبطال أساسيين لـ «المذاهب الأدبية المقدّسة» شرفوني
بالاستسلام أمامي، حتى في غموضي الشديد، الخاص، مُشاهداً بسيطاً وغير ملحوظ
لهذا الخليط العجيب. ولن يكون عندي غرور لكشف غموضي. فهذا هي، في
الصفحات التي تتبع، الملاحظات التي قد أتمكّن من معارضتهم بها؛ ها هو مقالعي
وحجّارتي؛ أما إذا أراد الآخرون أن يقذفوا هذه الملاحظات على رأس العمالة
الكلاسيكيين (الجلّيات 106)، فهذا يعني أنّ علينا أن نغيّر الموضوع.

عصور الحضارة

ولنتطلّق من الحقيقة الآتية: لم تشغل الأرض حضارة من طبيعة واحدة، أو، إذا
استخدمنا تعبيراً أدقّ، وأكثر انتشاراً، لم يشغلها مجتمع واحد. إذ تنامي الجنس
البشري بمجموعه، وتطوّر، ونضج شأنه شأن كلّ فردٍ منا. كان طِفلاً، ورجلاً، وشخناً
نشهد الآن شيخوخته المهيبة. لقد وجد قبل العصر الذي يُسمّيه المجتمع المعاصر بـ
«القديم»، عصر آخر كان القدماء يدعونه بـ «الخرافي»، وربما كان الأصحّ أن يُدعى
بالعصر البدائي. ها هي إذا ثلاثة أنساق للأشياء متسلسلة في الحضارة، منذ بدايتها
حتى آيامنا هذه. والحال أنه لما كان الشعر متطابقاً مع المجتمع، سنحاول أن نتميّز،

106 - جلّيات Goliathes عمالة فلسطينيون، قتل الحلمان واحداً منهم. انظر: الإنجيل، صموئيل الثاني 19/.

بحسب شكل المجتمع، ما وجب أن يكون عليه طابعُ الشكل الشعري في هذه العصور الثلاثة للعالم: البدائية، القديمة، والحديثة.

العصور البدائية والشعر الغنائي

في العصور البدائية، حينما استيقظ الإنسان في عالم وُلِدَ حديثاً، استيقظ معه الشَّعْر. وما كان كلامه الأوّل، وهو أمام العمائب التي تُبهره، وتبعث فيه النشوة، إلا نشيداً¹⁰⁷. وكان قريباً من الله إلى درجة أن تأملاته كلها أحوال من الوجد

107 - مصطلح غنائي Lyrique مشتق من كلمة Lyre ومعناها: قيثارة. وقصة القيثارة مرتبطة بأسطورة «أورفيوس» (1) التي ترمز إلى العلاقة الحميمة بين الإنسان البدائي والطبيعة والكائنات: فقد أحب أورفيوس الحورية «يوريدس» (2)، وتزوجها، ولكنها ماتت بلدغة أفعى، فنزل أورفيوس إلى العالم السفلي لاسترجاعها. ووافقت الآلهة على ذلك بشرط ألا ينظر أورفيوس إلى وجه زوجته إلا عند وصوله إلى سطح الأرض. ولم يستطع الزوج الوهمان صبراً، فخالف الشرط وفقد حبيبته، والأمل بعودتها. فانسحب إلى جبال تراقيا التي وهبته آياها أمّه إلى جانب عبقرية الموسيقى، وراح يعزف على قيثارته ويغني أناشيد الرثاء لزوجته. فاجتمعت حوله الصخور، والحوانات والنباتات والعصافير تُشاركه أحزانه. وتولّد فيه بغض النساء، مما أثار حفيظة نساء تراقيا ضده، فقتلنه، وقطّعن جسده، ورمينها في النهر مع قيثارته، فجرفت بها المياه إلى البحر، ودفعتها باتجاه شواطئ جزيرة «ليسبوس» التي ورلت القيثارة، وصارت منطلقاً للشعر الغنائي. ومن المعروف أن الشاعرة الغنائية «سافو» من جزيرة ليسبوس، عاشت في القرن السابع قبل الميلاد، وكانت مديرة مايشبه المدرسة الداخلية للبنات، تُعلّم فيها القراءة والكتابة ودراسة الشعر. كان شعرها حسيّاً يركّز على التلاحم الجسدي بين العاشقين كما في قصيدتها «الوداع» (3) ومن أبرز الشعراء الغنائيين الإغريق «هزيرود» (نهاية ق.م. 8)، و «باندار» (446-518)، المعروف بقصائده الوطنية، و «باقيليد» (518 أو 450-450)، منافس باندار ومقلّده أحياناً، له «أناشيد الانتصار» المتميّزة، كسائر شعره، بتألق الأسلوب وقوة الإيجاء (3) والواقع أن ما يقصده هيزود بالغنائية (4) تابع من حال أورفيوس الذي يغني - كما يغني الرومانتيكيون -

وأحلامه رؤى. يُفصح عن ذاته، ويغني كما يتنفس. ولم يكن لقيثارتة¹⁰⁷ سوى ثلاثة أوتار: الله والروح، والإبداع، إنما هذا اللفز الثلاثي يشمل كل شيء، وهذه الفكرة الثلاثية تتضمن كل شيء أيضاً. فالأرض كانت مُقفرة تقريباً. فيها عائلات لا شعوب، آباء لا ملوك. يعيش كل عرق مُرتاحاً؛ فلا مأكية، ولا قانون، ولا مشاحنات، ولا حروب. كل شيء لأي فرد، وللجميع. المجتمع مشاع. ليس فيه ما يُزعج الإنسان الذي يعيش حياة رعوية بأسوية منها بدأت الحضارات كافة، ملائمة جداً للتأملات الفردية، وللأحلام المتقلبة. يستسلم للفعل، وللانطلاق. حياته كما فكره يُشبهان غيمة تُغيّر شكلها وطريقها بحسب اتجاه الريح التي تدفعها. ها هو الإنسان الأول، وها هو الشاعر الأول. إنه يافع، وغنائي.¹⁰⁷ الصلاة هي دينه الكامل: والقصيدة الغنائية¹⁰⁷ جماع شعره.

«حُلماً طائفاً، ولا يجد من ملأى إلا عزله مع الطبيعة وكائناتها. ويرمز ذلك أيضاً إلى الحياة الرعوية التي ازدهرت في أقليم «أركاديا»، إذ عولت الرومانتيكية - وفق ما رأينا على بساطة الإنسان الرعوي أو حريته فيها (الحنين إلى أركاديا بدءاً من روسو). أي أن هناك موازنة بين المرحلة التاريخية الشاملة للعصور البدائية وتفسيرها الأسطوري. وهيمو لا يقصد أبداً بـ «القصيدة الغنائية» في هذه المرحلة صورتها المكتملة في القرن الخامس قبل الميلاد، إنما يشير إلى إرثها صالها في زمن سابق.

1 - انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 737-738.

2 - انظر: هاملتون (أديث)، الميولوجيا، ترجمة حنا عبود، دمشق، 1990، ص.ص 154-155.

3 - انظر: تورانس (ليون)، بانورااما، ص.ص 218-244.

4 - يحسن أن نشير هنا إلى نظرية أرسطو في المحاكاة، حيث يربط بين الميل القطري عند الإنسان ليتعلم بطريق محاكاة أشياء الطبيعة، وولادة الشعر. فإذا «كان وجود المحاكاة أمراً راجعاً إلى الطبيعة، وكذا وجود الإيقاع والوزن لأن من كانوا مجبولين عليها منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلاً حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة». أرسطو، فن الشعر، ترجمة د. شكري عياد القاهرة 1967، ص.38.

هذه الأنشودة، هذه القصيدة الغنائية للعصور البدائية هي الإرهاص. ومع ذلك، فمراهقة العالم هذه مضت شيئاً فشيئاً، وراحت كل الدوائر تتسع؛ إذ صارت العائلة قبيلة، والقبيلة وطناً. واستقرت كل مجموعة من تلك المجموعات البشرية حول مركز مشترك، وهكذا تكوّنت الممالك. لأن الغريزة الاجتماعية تسبق الغريزة الباقية. والمعسكر هياً المكان للمدينة، كما هيأت الخيمة مكاناً للقصر، وهياً المدفن مكاناً للمعبود. وما رؤساء هذه الدول الوليدة إلا رعاة، لكنهم رعاة شعوب، اتخذ عدوهم الرعوي شكل صولجان. كل شيء يتوقف ويتمركز. ويأخذ الدين شكلاً؛ وتنظم الطقوس الصلاة؛ ويوطر المذهب الطقوس. وهكذا يتقاسم الكاهن والملك أبوة الشعب؛ وهكذا جاء المجتمع اللاهوتي بعد المجتمع البطريكي.

ومع ذلك بدأت الأوطان تكتظ بكثرة على سطح الأرض. يزعج بعضها بعضها الآخر، وتشاحن، ومن ثم كانت مصادمات الأباطوريات، وكانت الحرب. ولغى بعضها على بعضها الآخر، ثم سبب هجرات الشعوب وترحالها. ويعكس الشعر هذه الأحداث الكبرى؛ وينطلق من الأفكار إلى الأشياء. يتغنى بالعصور، وبالشعوب، وبالأباطوريات. ويغنى ملحمياً، ويولد هوميروس¹⁰⁸.

108 - اسمه الحقيقي ميليسجينيس، وهوميروس (الأعمى) لقبه الذي غلب على اسمه، ولدته أمه في «إرمير». تربى على يدي المعلم «فيموس» الذي كان صاحب مدرسة في إزمير، ورثها عنه هوميروس. أبدى منذ طفولته ولعاً بالشعر والأسفار، لكن رقاداً داهمه وأفقده البصر، وما اعتكف، بل استأنف تجواله على أرض اليونان ينشد الأشعار الملحمية. وتصوره أخبار القدماء في هيئة عجوز أبيض الشعر، أعمى، بانس، ملهم، يصوغ شعراً ارتجالياً في وصف حرب طروادة، الحدث العظيم الذي دعم وحدة اليونانيين. ويقال إنه عاصر تلك الحرب، وكتب «الإلياذة» بوحى منها في مطلع شبابه، وفي آخر حياته كتب «الأوديسة». وهذا محض تخمين، والأصح أن الإلياذة مؤلفة في نهاية القرن التاسع -

في الواقع هوميروس يُهيمن على المجتمع القديم. في هذا المجتمع كل شيء بسيط، وملحمي. الشعر دين، والدين قانون. لقد أعقبت طهارة العصر الثاني رجولة العصر الأول. وترك ضرباً من الخطورة الرسمية بصماته في كل مكان، في الأخلاق العائلية كما في الأخلاق العامة. فلم تحتفظ الشعوب من الحياة الضائعة إلا باحترام الأجنبي، والموتى. وللعائلة وطن كل شيء يربطها به؛ فتمت عبادة المنزل، وعبادة القبور.

ونكرر هنا أن التعبير عن حضارة كهذه لا يمكن أن يكون إلا الملحمة. فالمملحة فيها عدة أشكال، إلا أنها لن تأخذ أبداً طابعها. ذلك أن الشاعر «باندار»

— قبل الميلاد، والأوديسة في بداية الثامن؛ لأن العادات الموصوفة فيها لا تعود إلى عهد أقدم من 800 ق.م، والحال أن حرب طروادة قامت على نحو تقريبي في القرن الرابع عشر قبل المسيح. ويتصور الدارسون أن الأدب الملحمي يعود إلى ذلك العهد حيث عكس المؤلفون الأساطير الكبرى، والأحداث العظام، والقيم الروحية والثقافية في أشعارهم. وربما اعتمد شاعر أو عدة شعراء على هذه الأشعار وألفوا الإلياذة والأوديسة. انظر : تورانس (ليسون)، الموسوعة الكونية المصغرة (بالفرنسية) باريس 1963، ص 95، وثمة رأي قديم انتشر في نهاية القرن السادس عشر، إذ كان «كازهوبون» الفرنسي من أكثر المتحمسين لأنكار وجود هوميروس، وسار على خطاه كثيرون منهم «فيكون» الذي ذكرناه، سابقاً. انظر : البستاني (سليمان)، مقدمة ترجمته للإلياذة ج 1، بيروت 1903، ص 47 - 51. أما سليمان البستاني فيفتد هذه الآراء وينتهي إلى أن تناسق أجزاء الإلياذة دليل على وجود مؤلف واحد ومبدع إذ يقول «ثم إذا تأملت أجزاء الإلياذة وارتباطها ببعضها رأيت أن ناظم النشيد الأول إنما هو ناظم النشيد الأخير، فكأنما هي مرقاة يصعد بلن صاحبها درجة درجة حتى تستقر في آخرها وأنت متبئن كل ما وراءك». المرجع السابق، نفسه، ص 54. ومهما يكن من أمر فقد كان لشعر هوميروس أثر بالغ في اليونان، وروما، وأوروبا، وقد قال فيه وللم أول قيصر ألمانيا : «دعوا الأساتذة يكتروا من تلقين شعر هوميروس. فإن الأمة التي يرسخ في ذهنها وحف جنبها الأسم على ما يسطه هوميروس لا يسارع إليها العجز والمهرم». المرجع السابق، ص 24 - 49.

إكليريوسي أكثر مما هو بطريركي، وملحمي أكثر منه غنائيًا. فإذا بدأ كاتبو الحوليات، المعاصرون الضروريون لهذه الحقبة الثانية من عُمر العالم، يجمعون الأعراف، ويعسبون مع القرون، فحسنًا فعلوا، لأن تعاقب الأجيال لا يستطيع أن يمحو الشعر، ويقلل التاريخ شيئاً بالملحمة. وما هيودوت¹⁰⁹ سوى هوميروس¹¹⁰.

لكن الملحمة تنطلق في كل مكان نابعة، على وجه الخصوص، من التراجيديا

109 - Herodote (484 - 420 ق.م) المؤرخ اليوناني الذي لقبه شيشرون (خطيب الرومان) بـ «أبي التاريخ». ويعتبره الدارسون أول كاتب لثري تصل مؤلفاته إلى العصر الحاضر. ينحدر من عائلة أرستقراطية سبّرت له أحوالها أن يتجول في الشرق، وفي إفريقيا، وجنوب أوروبا. وأقام زمناً في أثينا، وكان صديقاً للكاتب المسرحي «سوفوكليس». ولما عزم على كتابة «تاريخه»، زار المستعمرات اليونانية (مصر، وسيدونيا، وليديا)، ولم يترك معبداً، ولا مدينة، حتى إنه شهد المعارك في ساحات القتال. ويُنسب إليه تصنيف كتاب يشبه سيرة الحياة عنوانه «حياة هوميروس». والتاريخ السقي كتبها باللهجة الإيونية الأدبية مقسومة إلى تسعة كتب، يحمل كل منها اسم ربة من ربّات الشعر والفن. وموضوعها الأساسي هو الحروب الميدية (أي الحروب التي خاضها اليونانيون ضدّ الإمبراطورية الفارسية في النصف الأوّل من القرن الخامس قبل الميلاد).

بدأ قصصه التاريخية تتعاطم الإمبراطورية الفارسية، وتنتهي بالتصارات اليونان في المستعمرات، وبالمشكلات الداخلية للمدن - الدول اليونانية. وضمن هذا الإطار يجمع كمّاً هائلاً من المعلومات عن الأخلاق، والعادات والمعتقدات، والمؤسسات الاجتماعية، والحياة اليومية، والآثار، والجغرافيا. تتميز كتابته بأسلوب شيق عامر بالانفتاح الجلباب، والألفة. انظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، باريس 1987، ص 1525. وانظر: موسوعة Petit Robert، باريس 1981، ص 849.

110 - لا باخذ هيفو بعين الاعتبار الفرق بين عمل الشاعر وعمل المؤرخ، الذي نجد شرحه في كتاب أرسطو «فن الشعر»، نفسه، ص 64 (لأن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويان من منظوم أو منثور (...)) بل يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ونحن نرجح أن هيفو يقصد من الشبه بين التاريخ والملحمة فعل «رواية» الأحداث، وتقديمها في شكل قصة.

القديمة¹¹¹. تصعد خشبة المسرح الإغريقي دون أن تفقد شيئاً تقريباً من أبعادها الهائلة الخارقة. إذ لا تزال شخصياتها أبطالاً، وأنصاف آلهة، وآلهة، وحوافزها أحلاماً ومعجزات، وأقداراً؛ ولوحاتها تعداداً للأبطال، ومآتم، ومعارك. وما كان يُنشده مُنشدو الملاحم، كان ينطق به الممثلون. وهذه هي القضية برمتها.

وبعارة أدق: حينما يُعرض حدث القصيدة كُله، ومشهدها بأكمله على المسرح، كانت الجوقة تكفل بالباقي. فالجوقة تفسر التراجيديا، وتشجع الأبطال، وتخلق أوصافاً، تدعو النهار وتطرده، تبتهج، وتتحب، وفي بعض الأحيان تقدم الديكور، وتشرح المعنى الأخلاقي للموضوع، وتمجد الشعب الذي يُصغي إليها. لكن، ما الجوقة¹¹²، ما هذه

111 - أي من المدائح الشعرية لإله الكرمة والنبيذ «ديونيسوس» الذي يمثل دوره حياة الكرمة الشاملة لمشاركة عناصر الطبيعة وقواها كافة: المطر، والرياح، والرعود، والإخصاب في الربيع، والشمس. وتسمية المدائح الشعرية (دينيامب) مأخوذة من اسم آخر للإله ديونيسوس، وهو: مررت مرتين. إذ يُرد في الأسطورة اليونانية أن ديونيسوس هو ابن «زئوس» أبي الآلهة من الأميرة «سيملي»، ولما حملت به أمه، ماتت على أثر مؤامرة دبرتها الإلهة «هيرا» زوج زيوس، فأخرج زيوس الجنين من بطنها، واحتضنه في فخذه حتى اكتمل وحانت ولادته. وهذا معنى: مررت مرتين، أي في بطن أمي وفخذي أبي. ولم يُعرف به إلهاً في الأولمب، فهم على وجهه يعلم الناس زراعة الكرمة، وصناعة النبيذ، فأكرمه اليونانيون على ذلك، وصاروا يقيمون له أعياداً احتفالية كل موسم. ويلبسون ثياباً لتقليدها أضحيات له. ولأنهم كانوا يحتفظون بالنبيذ في قُرب من جلد الماعز، راحوا يلبسون جلود الثيوس ويرقصون بها علامة على تبجيلهم لرمز الخير والعطاء. ومن هنا جاء اسم: طراغوديا أو تراجيديا «جلد الماعز. انظر: بانوراما الأدب، نفسه، ص 248، والظر: د. معلوف (أنطوان)، المدخل إلى المأساة، والفلسفة المأساوية بيروت 1982، ص. ص 91 - 117.

112 - Le chœur، الكورس، أو الخورس، هو العنصر البشري الأول في الاحتفالات، ويأتي من حيث الأهمية بعد البطل، ولا سيما في مآسي أسخيلوس. يؤدي أفرادها رقصات وأغاني مصحوبة بعزف موسيقي، وفي أعياد ديونيسوس كانوا يدورون حول الملبح. أما في المآسي التي كانت تمثل أمام الناس -

الشخصية الغريبة الموضوع بين المشهد والمشاهد، إذا كان الشاعر مُتَجَرِّباً لِلْحَمْتَةِ؟

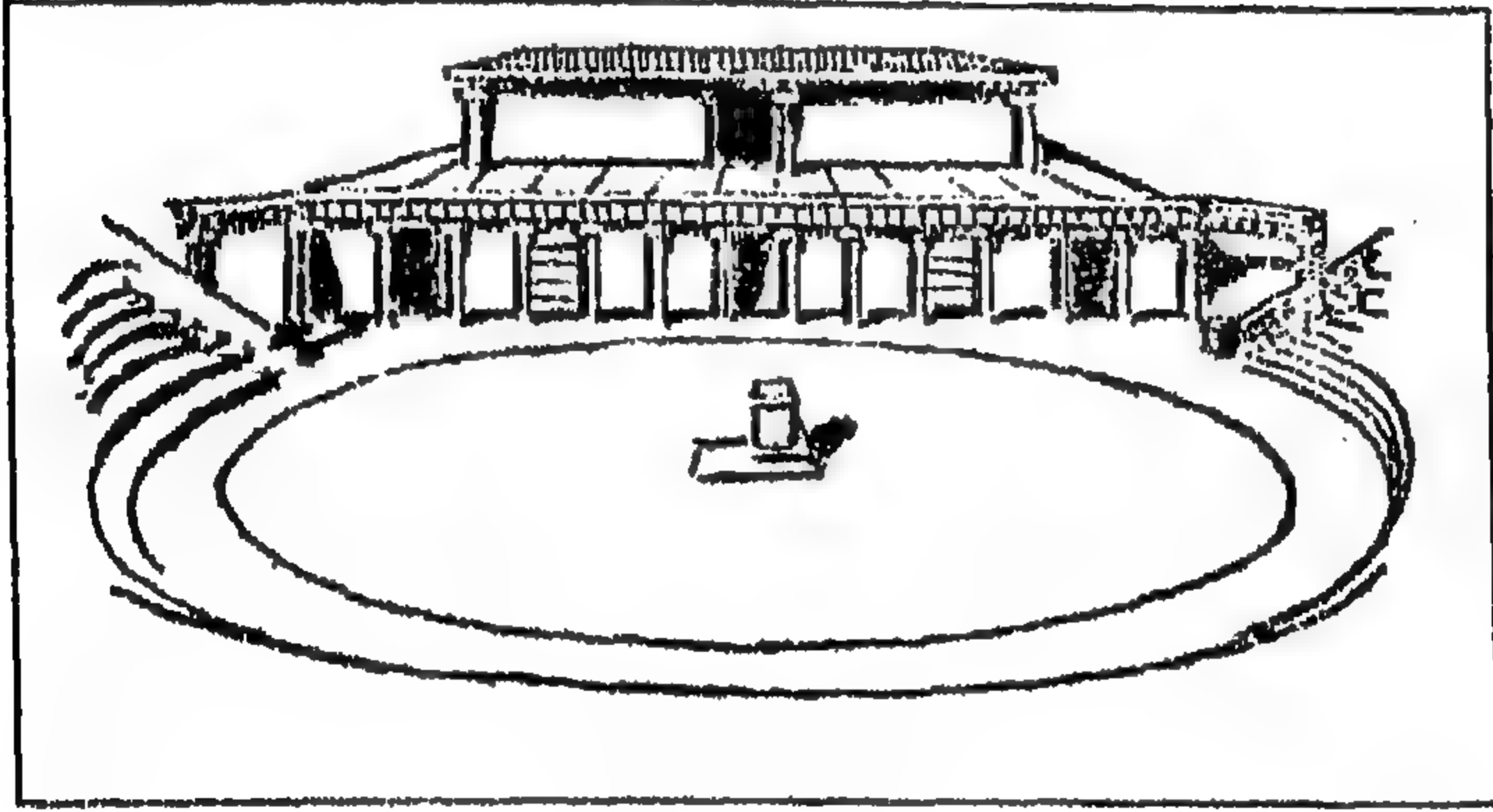
إن بناء مسرح القدماء¹¹³، كما مسرحياتهم، ضخمٌ، ومُنِيفٌ، وعظيمٌ، يمكن أن يتسع لثلاثين ألفَ مُشاهدٍ؛ يلعب فيه الممثلون أدوارهم في الهواء الطلق، وفي وضع النهار؛ وتستمر العروض طيلة النهار. يرفع الممثلون أصواتهم، ويُخفون ملامحهم، رافعين جذوعهم؛ حيث يصيرون عمالقة كأدوارهم. وخشبة المسرح فسيحة، يمكنها

– فيقفون في صفين مواجهين للجمهور، ويقف أمامهم عازف الناي – ويشبه ذلك حلقات الدبكة اللبنانية كما يرى د. أنطون معلوف –، وغالباً ما يتناسب لباسهم مع دورهم في كل مأساة. وقد كان دور الجوقة أساسياً في مسرحيات أسخيلوس؛ فهي تفسر الأحداث وترويها؛ وتعلق على تقلباتها وتدخل في أعماق البطل لنش أفكاره. وظلت حتى الآن محتفظة ببعض هذه الوظائف التي ازدادت تعقيداً بتقنياتها وأغراضها. انظر: المدخل إلى المأساة، نفسه، ص. 96 – 97. وانظر: ميرشنت ولبش، الكوميديا والراجيديا، ترجمة د. علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، حزيران 1979، ص. 245: «كان المسرح يضطلع في مسرحية أسخيلوس بحوالي نصف كلمات المسرحية» أما في أعمال سوفوكليس وبوريبيدس فكان مسؤولاً عن أقل من هذا بكثير. وعندما كتب سيبيكا تراجيدياته في روما لكي تلقى أمام جمع قليل من المشاهدين، انصرف دور الكورس على تقديم الفقرات القصيرة التي تفرق بين فصول المسرحية».

والواقع أن رأي هير في وظيفة الكورس مستقى من رأي الناقد هوراس (65 - 8 ق.م) في كتابه فن الشعر (ترجمة الدكتور لويس عوض، القاهرة، الطبعة الثانية، 1970)، حيث يقول (ص. 122 و 124): «فليُقيم الكورس في رجولة بدور ممثل ووظيفة، ثم إن عليه ألا يغني بين الفصول غير ما يخدم غرض الرواية ويناسب مقامه تماماً. فليتنصر للخير، وليجد بالنصائح الأخوية. وليُلو عنان الغاضبين، وليُشن على الضعفاء وليمتدح المائدة المتراخمة، وليمجّد العدالة والقانون لما يكفلائه من طمأنينة، والسلام إذا الأبواب المفتوحة، وليُكتم ما أسير إليه، وليُصل ضارحاً إلى الآلهة أن يعود الحظ إلى كسيرى السواد وأن يغرب عن المتطهرين».

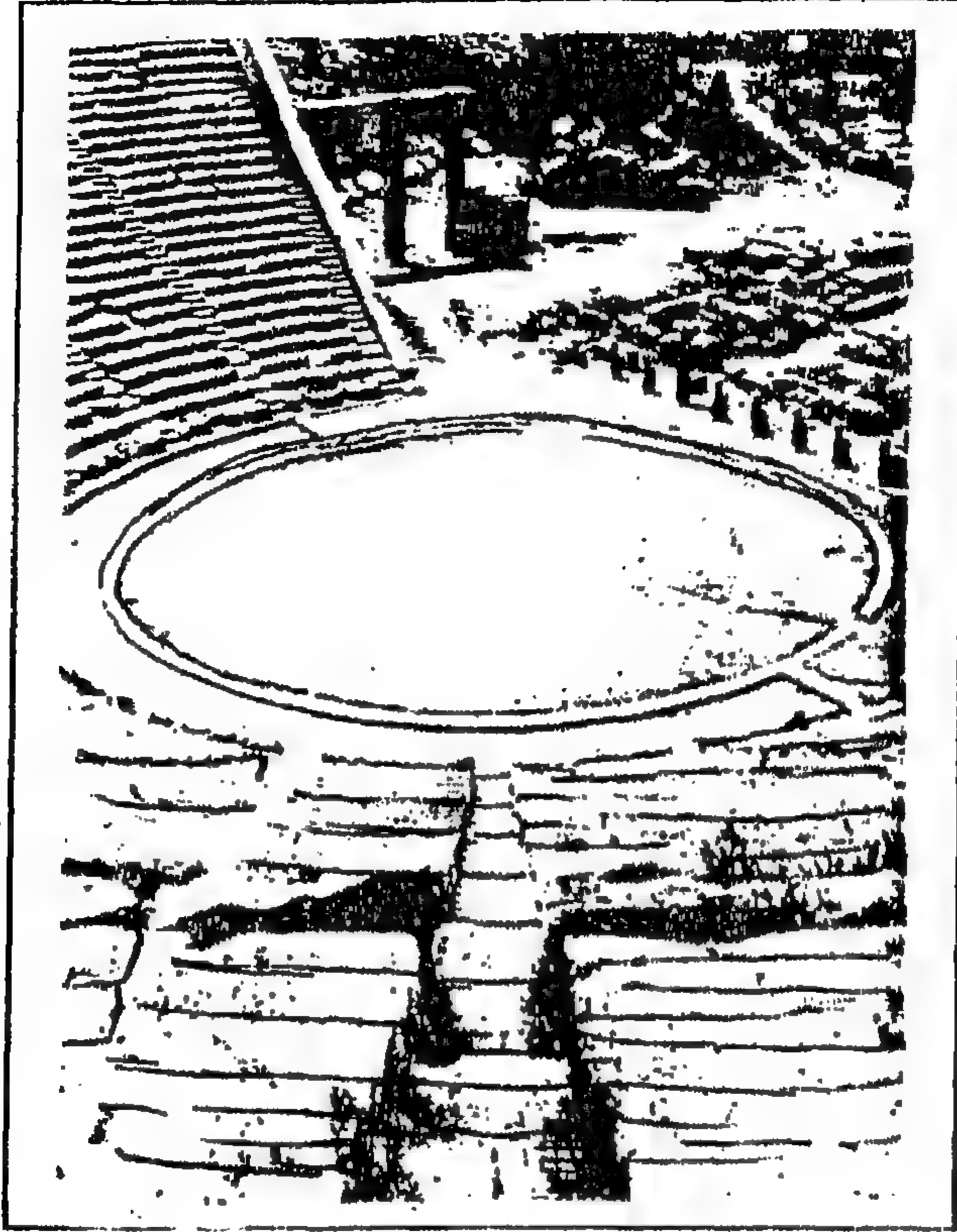
113 – انظر الصورة الحقيقية والرسم التخطيطي للمسرح الإغريقي الذي يسمح بناؤه بعرض المشاهد الواسعة مع ما تتطلبه من ديكور، كالصخور العالية، والجبال، والموانئ وما شابهها.

أن تعرض، في وقت واحد، المعبد، والقصر والمعسكر والمدينة من الداخل والخارج.
وتُمثل عليها مشاهد شاسعة. ولن نستشهد على هذا إلا من الذاكرة : فهذا هو
بروميثيوس¹¹⁴ على جَبَلِهِ،



مسرح إغريقي

114 - الإله بروميثيوس بطل مسرحية «بروميثيوس في الأصقاع» لأسخيلوس، وموضوعها أن هذا الإله الذي سرق النار وأهداها لبني البشر، أثار غضب «زيوس» أبي الآلهة. فعاقبه زيوس عقاباً أبدياً لا ينتهي، إذ ربطه على صخرة في أعلى جبل، وسلط عليه لسراً يتعش كبده، وكلما انتهى من نهشها تعود كما كانت. وما ازداد بروميثيوس إلا عناداً، وراح يتوعد زيوس بأنه سيكشف سرّاً يقلب عرشه. فزلزل أبو الآلهة الأرض من تحته واختفاه بين الأنقاض. انظر : بروميثيوس في الأصقاع، (بالفرنسية)، الأعمال الكاملة لأسخيلوس، باريس 1964، ص.ص 102 - 126.



مسرح مدينة إبيدور اليونانية لا تزال تقام فيه مهرجانات الكوميديا والتراجيديا حتى
الآن، وهو أفضل ما بقي من المسارح الإغريقية

وهي «آنتيغونة»¹¹⁵ تبحث من قمة أحد الحصون عن أخيها «بولينيكوس» بين جيش العدا (مسرحية الفينيقيات)،¹¹⁵ وهما هي «إيفادنيه»¹¹⁶ من فوق صخرة تلقي بنفسها بين ألسنة اللهب حيث يحترق جسد «كابانيه»¹¹⁶ (في

115 - آنتيغونة شخصية من شخصيات الأساطير الأدبية اليونانية، وهي بنت الإله الذي اقترفه أوديب بزواجه من أمه، وأخت «أثينا»، و «إيتيوكل»، و «بولينيكوس». تناول هذه الشخصية ككل من: «سوفوكليس» في مسرحية «آنتيغونة» (441 ق.م)، وفي مسرحية «أوديب في كولونا»، و«يوريبيدس» في مسرحية الفينيقيات: فبعد تشرد أوديب، واستلام خاله «كريون» مقاليد طيبة، نُفي «بولينيكوس» عنوة، فتعاون مع «الأرغوسيين» أعداء طيبة، وجهز منهم جيشاً لغزوها. وكان في قيادة جيش طيبة، أخوة «إيتيوكل». وقبل اندلاع المعركة، وقفت آنتيغونة على شرفة الحصن ترقيب زحف جيش الأعداء مُصممة على المقاومة ضده. لكنها عندما رأت أختها بولينيكوس المظلوم، حاولت مع أمها «جوكاستا» مصالحة الآخرين العدوين اللذين مانا في تلك المعركة. فقرر كريون إقامة مراسم الدفن لإيتيوكل ومنع دفن بولينيكوس، فعارضته آنتيغونة (وكانت خطيبة ابنه هيمون) وطسخت الخطوبة، ودفنت أختها غير عابئة بالموت بعد أدائها للواجب. النظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، المجلد الثالث، باريس 1966، مسرحية الفينيقيات، ص.ص 223 - 279.

116 - إيفادنيه زوج كابانيه الذي قُتل مع الأبطال الذين قادهم «بولينيكوس» لغزو «طيبة»، ولم يُنَجَّ منهم سوى «آدرستوس». فتوجه إلى أثينا وطلب من ملكها «تيسيرس» أن يُقنع أهل طيبة بدفن أجساد القتلى. لأن بقاءهم دون دفن يعني عدم قدرتهم على اجتياز نهر الموت والاستقرار في العالم السفلي، كما تضيع أرواحهم. ورفض الملك طلبه في البداية، ولكن أمه «إيثرا» جعلته يرى أبناء القتلى وزوجاتهم واستدرت عطفه وقناعته. فأرسل رسولاً إلى «كريون» ليدفن الموتى بالتي هي أحسن، وما استجاب كريون، فقاد تيسيرس حملة ضده وأجبره على الموافقة، وجهز القبر للأجساد الخمسة، ووضعهم في التابوت، ثم وضع التوابت على محرقة الجنازة. وهنا جاءت إيفادنيه وألقت بنفسها على النار المتهبة ولحقت بزوجها. وهذا هو موضوع مسرحية «الضارعات» لـ يوريبيدس. النظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، باريس 1966، مسرحية «الضارعات»، ص.ص 271 - 308. وانظر: هاملتون، الميثولوجيا، نفسه، ص.ص 417 - 420.

مسرحية الضارعات¹¹⁶ لـ «يوريبليس»؛ وها هو خادم¹¹⁷ نراه ينبثق من الميناء، 0 يُبحر على المسرح بخمسين أميرة مع وصيفاتهنّ (الضارعات¹¹⁷ لـ «أسخيلوس»). إن فن العمارة والشعر في المسرح اليوناني يحملان طابعاً أثرياً. وليس في العالم القديم ما هو أكثر جلالاً وسمواً من هذا. فطيقسه الديني وتاريخه يمتزجان بمسرحه.

وأوائل كتابه الكوميديين مبشرون¹¹⁸، وتمثيالاته المسرحية شعائر دينية، وأعياد وطنية.

117 - مسرحية «الضارعات» أقدم مسرحية «لأسخيلوس» الدور الأساسى فيها للجوقة. وهذا تعبير عن أن التراجيديات المنبثقة من الأعياد الاحتفالية كانت لا تزال في المهد. وموضوعها أن بنات داناؤس الخمسين - وقد منعهنّ أولاد عمهنّ من الزواج، قرّرن الحرب من مصر والالتجاء إلى مملكة آرغوس (بلد جدتهنّ إيو 10) التي هربت من غضب هيرا (إلهة الزواج) عليها؛ لأن زيوس أحبها، واستقرت في مصر). وعند وصولهنّ إلى آرغوس تردّد الملك في إجلانتهنّ، وبعد استفتاء شعبة قرر استقباهنّ، وعندئذ وصل رسول من مصر يطلب إعادتهنّ، فطرده الملك، فانصرف يتوعدّه بالحرب. وهنا تنتهي المسرحية. النظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، باريس 1964، الضارعات، ص.ص 16 - 40.

118 - قد ترجع النغمة التبشيرية في الكوميديا إلى طبيعتها النقدية الهجائية المختلفة عن طبيعة التراجيديات اليونانية التي تبرز فيها بوضوح صورة القدر المنتصر على الإنسان. ومع أن أبطال المأسى يتحركون داخل الرقعة التي حددها لهم قدرهم، يظلّ صراعهم ضده شبه معدوم، وإن اختلفت مستوياته بين كاتب وآخر. ففي مأسى أسخيلوس (525 - 456 ق.م) يخضع الإنسان خضوعاً تاماً لإدارة الآلهة، وليست حريته إلا نسبية جداً أمام الحتمية القدرية الكامنة وراءه. وهذا ما يسميه شامبوي بـ «الإرهاب الديني» الذي يزرع في المشاهد الشفقة والرعب معاً. (النظر: مقادمتنا لترجمة مسرحية «الفرس» لأسخيلوس، منشورات دار الينايمع دمشق 1994، ص 11). وفي مأسى سوفوكليس (496 - 406 ق.م) يظهر ضرب من الانسجام بين البطل للأساوي ومبادئه الخاصة القائمة على أسس أخلاقية مستفاعة من نظام تعدد الآلهة. مثال ذلك «أوديب الملك» الذي أصرّ على معرفة قاتل ملك طيبة، حتى وهو يشعر ضمناً أنه مشكوك فيه. وحينما اكتشف الحقيقة فقا عينه بحسب ما يقتضيه القانون. ولكنه لو أوقف التحقيق وفرض إرادته، لما استطاع أن يوقف غضب الآلهة التي أنزلت الواء بمملكته. ولهذا كان لابتة له من النزول عند إرادتها، ونزل. لذلك كاثاته واحسنت «نواه في «كولوسا». ويأتي يوريبليس (480 - 406 ق.م) -

— بإضافات جديدة إلى التراجيديا، لعل أهمها استخفافه بنظام الآلهة، وتركيزه على الإنسان وظروفه، إذ يصوره كما هو، بينما يصوره سوفوكليس كما ينبغي أن يكون، واستنبولس يعطيه صورة أضخم مما يمكن أن يكون. أي أنه «أنسن» الموضوعات التقليدية وعلمتها، زارعا الشك في كل شيء، حتى لقد اتهم بالإلحاد. وهذا لا يتناقض مع ميوله الفلسفية السفسطائية (فقد كان صديقا لسقراط). ولكن القدر يضرب جلوره بعيداً في مسرحياته على نحو ما نرى في «الكزرا» التي حترمت أختها «أورست» على قتل أمها. وما كان من الأخ إلا الانصياع لأخته، مثله في ذلك شأن الأبطال الذين وقعت عليهم المنة الأبدية من عائلة آثوية ولاتالوس. (انظر: مسرحية «الكزرا» ليوريبيدس، ترجمة كمال محمود حمدي، مجلة مسرح، عدد خاص — القاهرة 1975). وحتى في «الفيجنيا في أوليس» لأثينين يوريبيدس لا الآلهة ولا البشر، وكأنما يشير بيناته إلى حتمية القدر المخيمة فوقها. (انظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول مسرحية «الفيجنيا في أوليس» ص. 43 - 96. والظر: الفيجنيا في أوليس، ترجمة إسماعيل الينهاوي، سلسلة «من المسرح العالمي» الكويت، عدد تموز 1983، ص. 37 - 105).

ومنع ذلك - في رأي د. عبد الرحمن بدوي - أن الفكر الإنساني اليوناني والفق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الإنسانية، مما أبعده أبطال التراجيديا عن مجال الصراع الحقيقي بين ذواتهم والعالم الموضوعي المحيط بهم (انظر: ربيع الفكر اليوناني، الطبعة الخامسة، بيروت - الكويت 1971، ص. 41 - 43).

أما الكوميديا التي يحكمها فعل التعرية وكشف أخطاء الإنسان وعيوبه الشكلية والفكرية، فهي ذات صلة الصق بتفاصيل الحياة اليومية، وجنوحها إلى التغيير، كما جنوحها إلى التأثير في الجمهور أسبق من التراجيديا، ومُشاهد الكوميديا يعيش حالاً أكثر حرية وانطلاقاً من مُشاهد التراجيديا. (انظر: آلان، نظام الفنون الجمالية - فصل حقيقة المشاعر - باريس 1953، ص. 162 - 163. والظر: برغسون، الضحك، باريس 1900، ص. 69 - 77). وهذا ما يبدو بوضوح في كوميديات أريستوفانيس (450 - 386 ق.م) التي عبّر من خلالها عن ازدهاره للأعراف الاجتماعية السائدة، وللغرضي، وللغضب والإرهاب، وذلك باسم مثله العليا المتجسدة في الحكمة، والطبيعة والسلام. وقد لاقى نجاحاً باهراً عند جمهور حذر، وأنانى، وغير متدين، تكوّن في أحضان الاحتفالات المرافقة مع المرح والتسلية والمسامحة «كوموس». ولم يبق من مسرحياته سوى إحدى عشرة مسرحية من أهمها: «السحب» (423 ق.م)، وفيها يهاجم فلسفة سقراط وطريقته في الجدل، و «الزلابير» (422 ق.م)، و «الضفادع» (405 ق.م).

ولا يُقام الكاتب الكوميدي «ميناندر» (342 - 292 ق.م) بأريستوفانيس؛ لأنه عاش في عصر —

ثمة ملاحظة أخيرة تستكمل تسجيل الطابع الملحمي لهذه العصور؛ فالتراجيديا - من خلال الموضوعات التي تعالجها، ومن خلال الأشكال التي تعتمد عليها - لاتفعل أكثر من تكرار الملحمة. ولا يعمل الكتاب التراجيديون كلهم إلا الإسهاب فيما أجمل، «هوميروس». ينناولون الحكايات نفسه 119، والنكبات عينها والأبطال ذاتهم 119،

المخطاط ألينا، واهتم بالكم على حساب الكيف، كما سيطر عليه همّ التسلية والترويح عن النفس، ومن حسنات مسرحياته دقة الملاحظة واللغة المناسبة. من مسرحياته «التحكيم»، و«الحسناء ذات الشعر القصير».

119 - الحقيقة أن هناك مصدرين للتراجيديا: الأسطورة، والملحمة المشمولة بالأسطورة في الأصل، فمن الأسطورة ينحدر مفهوم اللعنة الأبدية الذي استقى منه الكتاب التراجيديون مسرحيات عديدة. ويفسر هذا المفهوم مسألة اتّصاف الآلهة الإغريقية بصفات البشر أنفسهم، فهي تغضب وتوقع العقوبات بالمدينين بصورة تشبه ردة الفعل البشرية، حتى لو كان المدين إلهاً مثل «بروميثيوس» سارق نار الآلهة، حيث ظلّ النسر ينهش كبده المتجسدة دون القطع (مسرحية «بروميثيوس في الأصفاد» لأسخيلوس وهي جزء من ثلاثية التي فقد جزأها: «بروميثيوس طليقاً» و «بروميثيوس حامل النار»). ومن اللعنات الأبدية التي حلت بالبشر (وبأولاد زيوس من نساء بشريات)، لعنة تانتالوس ملك ليديا، وهو ابن زيوس، ووالد يلويس وليوبي وجدة صاحب اللعنة الثانية أتريوس. أصابت اللعنة الأبدية تانتالوس لأنه سرق رحيق الآلهة (الأحلى من العسل بعشرة أضعاف) وأعطاه للناس. فصار ثائرة الآلهة، وابتله بالجوع والعطش. وجعلته وسط بركة من الماء تحتلّى شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى شفته السفلى، فإذا حاول ارتشاف الماء غار تحت رجليه، كما تدل فوقه العنب والرمان تدفعه الريح حتى يوشك على دخول لمة، فإذا تلمّظ شفتيه، طارت الأغصان بين اليوم وهكذا.

والجرمة الأشنع التي ارتكبها أتريوس (ابن يلويس وهيودامي) أن أخاه تيمستس سرق له رمز سلطته (والحمل الذهبي). وخطف زوجة ليوبي. فما كان منه إلا أن اختطف أولاد أخيه، وذبحهم وطبخهم وقلّتهم طعاماً لوالدهم عقاباً له على فعلته. وبذلك صار الجرم الأكبر في التاريخ. فلمنته الالهة ولعنت ذريته إلى الأبد: ابنه مينيلوس يتزوج من هيلانة (بنت زيوس من ليدا) وابنه أغاممنون يتزوج من أختها كلتيمنسرا (بنت تانداريوس من ليدا أيضاً)، والبتان ملعونتان. فهيلانة تخون زوجها مع باريس ابن بريام ملك طروادة، وكلتيمنسرا تخون زوجها مع إيجيست ابن تيمستس.

— وإذا كان خطف هيلانة إلى طروادة إطاراً عاماً ومبياً مباشراً لحرب طروادة، وموضوعاً أساسياً لـ «الإلياذة». فإن المراجيديا جسدت الشخصيات المذكورة تجسداً شبه كامل: ثمة ثلاثية «أورست» لأسخيلوس، المكونة من ثلاثة أجزاء: آغاممنون، وحاملات القرايين، وإلهات الرحمة. ففي الجزء الأول تقتل كليتمنسرا زوجها آغاممنون لأنه ضحى بابنتها الفجينية كي ترسل الألهة رياحاً مناسبة للإقلاع إلى طروادة، وفي الجزء الثاني تعرف ألكرا أخاها عندما يزور قبر والده المغدور وتساعدته على قتل أمه، وفي الجزء الثالث يصير أورست قاتل أمه طريد إلهات النعمة وحاميات القانون. لكن لجوءه إلى الهيا وأبولون ينقله من العقاب (الظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة، نفسه، ص.ص 233-135). وثمة عبدة مسرحيات ليوريبيدس عن اللعنة نفسها هي: الفجينية في أوليس (حيث يقدمها والدها آغاممنون ضحية للآلهة)، والفجينية في تاوريس «وليفها يتبع يوريبيدس رواية أسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس ولحواها أن الربة أرميس أنقذت الفجينية بنت آغاممنون فلم تلبح قرباناً على المذبح في ميناء أوليس (...) وإنما حُملت إلى بلاد التاوريين» (الظر: مقدمة الفجينية في تاوريس، من المسرح العالمي، نفسه، ص.ص 17-16. ومسرحية أورست. وما أخذه من هوميروس هو موضوع مسرحية «هيكوب» زوج بريام ملك طروادة التي تقع أسيرة في يد آغاممنون، وتقدم ابنتها بوليكسين قرباناً على قبر أخيل، وموضوع مسرحية «أندروماك» زوج البطل الطروادي «هكتور» ابن بريام وأخ باريس. وهنا تقع أندروماك أسيرة في يد ليوبوليموس فتزوجها وأنجبت منه ولداً اسمه مولوسوس، ثم عاد فتزوج هرميولي بنت مينيلوس من هيلانة، ودبر مينيلوس مؤامرة لقتل أندروماك وابنتها، لكن هيلوس أنقذهما. وكانت هرميولي عاقراً، فحاولت الانتحار، وأنقذها ابن عمها أورست. وموضوع مسرحية «الطرواديات» التي تصور مراة الشعور بالأسر في نفوس نساء طروادة مثل هيكوب وأندروماك، وكاساندرا وغيرهن. (الظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول بأكمله، والمجلد الرابع، باريس 1964، ص.ص 141-227)، والظر: مقدمة الفجينية في أوليس، من المسرح العالمي، نفسه، ص.ص 17-14).

ولا يستعير سوفوكليس من هذه الأسطورة سوى موضوع مسرحيته «ألكرا» (الظر: من الأدب التمثيلي اليوناني، ترجمة د. طه حسين، بيروت 1978، ص.ص 9-70). وبقيت مسرحياته موزعة بين أسطورة أوديب (مسرحية أوديب ملكاً، وأوديب في كولونا، وأنتيغونة)، وحرب طروادة وشخصيات هوميروس (مسرحية إيما الذي جن جنونه لأنه لم يورث سلاح أخيل، فانتحر غاضباً، ومسرحية فيلوكتيتس الذي رافق اليونانيين إلى حرب طروادة، فلدغته أفعى، وازداد ضعفه، فأخذه أوديسيوس ورماه في جزيرة بقي فيها عشر سنوات، وعندما اشتدت حرب طروادة ضراوة، أوحى الآلهة —

ينهلون جميعاً من النهر الهوميري، ومن «الإلياذة»¹²⁰ و «الأوديسة»¹²¹ دائماً.

— إلى اليونانيين أن طروادة لن تسقط ما لم يُشارك فيها فيلوكتيتس، وهكذا ذهب اوديسيوس لإحضاره) النظر: المرجع السابق، نفسه، مسرحية إياس، ص.ص 76-129، ومسرحية فيلوكتيتس ص.ص 384-333.

120 ... الإلياذة ملحمة شعرية مكتوبة في القرن التاسع قبل الميلاد، وهي ذات خلفية أسطورية تاريخية تتعلق بحرب طروادة. وسبب هذه الحرب، بحسب الأسطورة، أن أبا الآلهة زيوس أراد تزويج إلهة البحر تيتس من بيليوس ملك فاليا، ودعا الآلهة جميعاً ما عدا إلهة الخصام «آريس». فغضبت هذه الإلهة وأتت بُنته إلى الحفل وألقت بين المدعوين تفاحة ذهبية كُتِبَ عليها: «هذه التفاحة من نصيب الأجل». فاندفعت هيرا «إلهة الزواج» وأثينا «إلهة الحكمة» وأفروديت «إلهة الجمال» لالتقاطها، ونشب خلاف بينهن. فقرر زيوس أن يحسم الأمر بآريس ابن إريام، لذلك بعث له كل إلهة منهن برشوى؛ وعدته هيرا بالسلطة، وأثينا بالانتصارات العسكرية، وأفروديت وحدها هي التي جذبتة بوعدا أنها ستوقع في حبه أجل نساء الأرض، وكانت هذه المرأة الأجل هي هيلانة التي اغتطفها بآريس، وبعد عشر سنوات تجهز اليونانيون جيشاً بقيادة آغاممنون واتجهوا صوب طروادة لاستعادة الملكة المخطوفة. ودامت الحرب عشر سنوات أيضاً.

لكن هوميروس لا يعالج الأسطورة، بل يؤطر بها بداية ملحمة، وينطلق إلى وصف معارك الأيام العشرة الأخيرة من حرب طروادة، وبالتحديد، بدءاً من غضب آخيل. وآخيل هو ابن زيوس من أميرة البحر «لبتس» اكتسب صفة الخلود في كامل جسمه ما عدا الكعب الذي بقيت كفؤاً أنه مطبقة عليه وهي لعمره بماء نهر الخلود. وقد رافق اليونانيين إلى طروادة، وفي الطريق، اتفك له مسيبة اسمها «برسيس» فاغتصبها منه آغاممنون. مما أدى إلى امتناع آخيل عن المشاركة في معارك اليونانيين ضد الطرواديين. وعندما قتل هكتور باتروكل الصديق الأوفى لآخيل، غضب هذا الأخير ونزل إلى أرض المعركة فقتل هكتور، وربط جثته في عربة وراح يجرها في سهل طروادة وعلى مرأى من الملك إريام وزوجته هيكوب «والدا هكتور» وعلى مرأى من «أندروماك» زوج هكتور. (النظر: الإلياذة ترجمة سليمان البستاني، المجلدان (2،1). وانظر: الإلياذة، ترجمة عبدة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1985.

تتميز الإلياذة بالوصف الحركي الحلي للمعارك، ولالأبطال ونزاهم. ولهذا السبب تغلب الحسية على لغتها، إذ لا يزيد عدد الألفاظ المجردة فيها - بحسب تورانس - على 39/ لفظة. (النظر: بالوراما -

ومثلما جرجر «أخيل» جثة «هيكتور» وأدارها حول طروادة، ندور التراجيديات (هي الأخرى) 122 حول طروادة.

ومع ذلك ها هو بمصر الملحمة يوشك على نهايته؛ فقد راح هذا الشعر - كما راح المجتمع المنعكس فيه - يجرُّ ذاته دائراً حول نفسه: رومانيا تقضي أثر اليونان حرفياً 123، و «فرجيل» 123 ينسخ «هوميروس»، ويموت الشعر الملحمي في هذه

«الآداب، نفسه، ص 197». ومن مشاهدتها البديعة: وداع هيكتور لزوجته اندروماك وهو يعرف أنه سيموت على يد أخيل، وزيارة بريام المحزون لاستلام جثة ابنه هكتور ودفنها.

121 - تحكي هذه الملحمة المكتوبة في القرن الثامن قبل الميلاد، قصة عودة البطل اليوناني أوديسيوس (صاحب فكرة الحصان الخشبي الذي اختبأ داخله الفرسان اليونانيون ودخلوا طروادة وأحرقوها، ووارث سلاح أخيل) إلى مملكته إيثاكة. فنتيجة غضب إله البحار «بوسايدون» على أوديسيوس، استغرقت رحلة عودته عشر سنوات تعرض خلالها لأهوال شتى ما كان لينجو من مخاطرها لولا مساعدة الإله أثينا التي حثت ابنه تليماخ على البحث عنه في الجزر والممالك المنتشرة حول بحر إيجه وفيه. بينما كانت زوجته «پنلوب» تواجه الخطأب الذين جاؤوا - وفق العادات اليونانية عندما يغيب الزوج بسبب الحرب - لنتقي واحداً منهم زوجاً لها، وتخاذعهم بدعائها أنها حاملة تنتهي من حباكة لوب لها، سوف تختار الزوج المناسب. لكنها كانت تحمل الخيوط التي تحوكمها في النهار. وفي النهاية يعود زوجها، ويخوض معركة حامية ضد الخطأب وسطورتهم على منزله. وتصور «پنلوب» رمزاً أدبياً للوفاء الزوجي. (الظر: الأوديسة) بالفرنسية، ترجمها عن اليونانية «ميديريك دوفور»، باريس 1960، والظر. الأوديسة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1983.

122 - ماين قوسين إضافة من عندنا للإيضاح.

123 - من المتعارف عليه أن سيطرة روما على بلاد اليونان (ق 2 ق.م) اقتضت على الانتصار العسكري الذي أدت إليه أسباب كثيرة على رأسها القسام اليونان على نفسها، والشقاق المدن الهيلينية وضعفها. ثم ما لبث الرومان المنتصرون أن نهلوا من معين التراث الثقافي والأدبي الهائل الذي أنتجه الفكر الإغريقي. والحق أن تدغل هذه الثقافة في البنية القوقية لروما الوليدة يعود إلى ما قبل القرن الثاني قبل الميلاد، حيث تمت ترجمة الملاحم والمسرحيات التراجيكية والكوميديا منذ بداية القرن الثالث. وكان

من الطبيعي أن يحصل هذا النوع من التلمذ الروماني على اليونانيين؛ لأن طبيعة الشعبين مختلفة، فمقابل الفضول الروحي عند الرومانيين وخيالهم الغني، أتم الرومان بالتظيم، والحكمة الثابتة، والعمل دون هراة. وعلى حين ازدهرت في اليونان الفلسفة النظرية، والآداب والفنون، ازدهرت في الامبراطورية الرومانية الزراعة والتجارة والإدارة، والفنون الحربية. وبقي مكان الأدباء والفنانين ضيقاً.

وينبغي ألا يذهب بنا الظن إلى أن اقتفاء روما لليونان كان يتناقض مع الحاجات الروحية الرومانية؛ بل على العكس تماماً؛ فحتى المحاكاة الحرفية خدمت روما في محاولة الاستناد على أصل حضاري هو اليونان، واعتبار نفسها اتصالاً له. تماماً كما فعل الأميركيون المتقدمون تقنياً في اعتمادهم الكلي على تراث أوروبا. وهذا لم يدمر الميزات الخاصة للثقافة الرومانية؛ فلغتهم ظلت وفيه لفكرهم، ألفاظها دقيقة على قدر المعاني؛ لذلك برع الرومان بالتاريخ والخطابة أكثر من براعتهم بالشعر والفلسفة. (انظر: ديورانت، قصة الحضارة، المجلد التاسع، جزء (1)، القاهرة، طبعة ثالثة 1972، ص. 221-178. وانظر: تورانس، بانوراما الآداب، الجزء الثاني، نفسه، ص. 51 - 52).

ضمن هذا الإطار كتب فرجيل ملحمة «الإنبيادة» جامعاً في محاكاته لهوميروس بين الإلياذة والأوديسة. فأول ستة أناشيد تقليد لأميرات أوديسوس، ولوروه إلى العالم السفلي حيث التقى آجيل. وباقي الملحمة وصف للمعارك التي خاضها الطرواديون الراحلون صوب «اللايوم» لبناء روما. ذلك أن الآلهة قبضت لإينياس ابن ألكيس الطروادي - بعد سقوط طروادة وإحراقها - أن يجهز نفسه لمجد جديد لا يعرف سره إلا والد ألكيس، وسيبيل العرافة التي استدله على موطن والده في العالم السفلي. وهكذا يطلق إينياس صوب قدره الجديد، وفي أثناء إرسائه للسفن في قرطاجنة، يلتقي أميرتها الفينيقية ديدونة الفاتنة، فتقع في حبه، ويؤذ لو يبقى إلى جانبها. إلا أن الآلهة تدفعه دفعا لإكمال مهمته، فيضطر لوداعها. مما يدفعها إلى الانتحار حرقاً. وتعتبر قصة حبها واحدة من أجمل ما أنتجته الأدب العالمي، ولا سيما تلك اللحظة الدرامية العليا التي يلتقي الحبيبان في العالم السفلي. فتزور ديدونا عن حبيب الأمل، وتلتق بحبيب آخر.

ويتابع إينياس رحلته، ويتفد، طوعاً أو كرهاً، ما تأمره به الآلهة، وفي نهاية المطاف يتصر على أعدائه، ويؤسس مدينة روما الخالدة إلى الأبد. (انظر: الإنبيادة، ترجمة عبدة سلام الخالدي، بيروت 1975).

وعلى الرغم من كل ما قيل في ملحمة الإنبيادة التي لا يتمتع بطلها بمثل ما يتمتع به أبطال هوميروس من قوة وبأس يعادلان قوة الآلهة وبأسهم أحياناً، يشعر قارئها أنه أمام عمل متقن مترابط من جهة، وأمام قصة لما عرفه من أحداث حرب طروادة وأبطالها. والواقع أن الرومان تلقوا هذه الملحمة -

الولادة الأخيرة (الإنيادة) 124، كما لو أنه يمضي بشرف.

عصر المسيحية والدراما :

لقد آن الأوان لبدأ عصر آخر للعالم وللشعر معاً. إذ يتسَلَّل إلى قلب المجتمع القاييم دين روحاني، يقتله ويزرع في حثَّة هذه الحضارة العاجزة¹²⁵ بذرة الحضارة المعاصرة، مُزجِعاً الوثنية المادية الخارجية. وهذا الدين كامل، لأنه حقيقي؛ فبين مذهبته، وطقسه، ترسخ الأخلاق بعمق. وهو يعلم الإنسان أولاً، من الحقائق الأولى، أنه سيعيش حياتين: الأولى عارضة، والثانية باقية؛ مثل قدره؛ وأن فيه حيواناً، وعقلاً، روحاً، وجسداً. وأنه بكلمة واحدة نقطة تقاطع، وحلقة مشتركة بين حلقتي الكائنين

« بمشاعر حامية. وجعلوها كتابهم الزماني الذي لم يُضارعه كتاب آخر. وقد كانت الإنيادة - كما تقول عبدة سلام الخالدي - ممراً بين عصور الوثنية والعصور المسيحية؛ فقد ولد فرجيل سنة 70 قبل الميلاد وتوفي سنة 19 ق.م، أي قبل بضع سنوات من ظهور المسيحية، المرجع السابق ص. 5 - 6، ولعل هذا ما يرمي إليه هيجو من توكيده أن الإنيادة تسجل موت الملحمة.

124 - الإضافة من عندنا للإيضاح.

125 - استمر الصراع بين الدولة الرومانية والكنيسة قرابة ثلاثة قرون (64 - 311)، وعمل القياصرة على إبادة المسيحيين نهائياً سنة 250 للميلاد. لأن تعاليمهم كانت تتناقض مع الإقرار بسلطتهم المطلقة التي كانت تعززها الوثنية بنظام تعدد الآلهة. فالدولة الرومانية هي أساس الحضارة الوثنية - كما يقول ول ديورانت - على حين أن الدين كان أساساً للحضارة المسيحية. وليس غريباً أن يُحسَم الصراع لصالح المسيحية طالما أن الفساد بدأ يترسّخ الدولة ونظامها. وهذا ما تنبّه إليه القيصر قسطنطين الأكبر (280 أو 288 - 337)، وهو أمام تداعي الطقوس التقليدية والفلسفة والأخلاق الهيلينية، وامتداد الديانات الشرقية - والمسيحية خاصة -؛ فاعترف بالمسيحية ديناً رسمياً للامبراطورية الرومانية آملاً أن تستطيع تجديد الحضارة الرومانية وإحيائها. وكانت خطوته تلك فاتحة تاريخ أوروبا المسيحية. انظر: قصة الحضارة، نفسه، الجزء الثاني من المجلد التاسع، ص. 387 - 396.

الذين يلامسان الإبداع، حلقة من سلسلة الكائنات المادية، ومن سلسلة الكائنات غير الحسية، حيث تنطلق الأولى من المحسوس (الحجر) لتصل إلى الإنسان، وتنطلق الثانية من الإنسان لتنتهي إلى الله.

ربما كان جزء من هذه الحقائق محل شك عند بعض حكماء العالم القديم، لكن إيمانها العارم، والواسع الرضاء إنما يبدأ بالإيجيل. كانت المدارس الوثنية ثمثي بحُبط عشواء في القللام، متعلقة بالكاذيب وبالحقائق في مسارها المحكوم بالمصادفة. وكان بعض فلاسفتها يُلقي أحياناً أضواء ضعيفة على الأشياء، لاتوضح منها سوى جانب واحد، بينما تزيد قتامة الجانب الآخر اتساعاً. ومن ثم تأتي جملة هذه الأوهام التي خلقتها الفلسفة القديمة. ولم يكن ثمة شيء غير الحكمة الإلهية يستبدل هذه الإرضاءات المتذبذبة للحكمة

البشرية بوضوح فسيح عادل. فـ «فيثاغورث»¹²⁶ أو «أبيقور»¹²⁷

126 - فيثاغورث (580 - 2 ق.م) فيلسوف يوناني، صاحب المدرسة الفيثاغورية التي ترجع كل شيء إلى علاقات عددية (العدد جوهر الأشياء) : فالكيمياء تتحدث عن الأشياء بلغة الرموز والأرقام، وعلم الفلك رياضيات سماوية، وحتى النفس عدد. أي أن فيثاغورث كان يبحث عن أصل الأشياء كلها في الشكل وليس في المادة. وتنطوي مدرسته، فوق ذلك، على مبادئ دينية أخلاقية ذات قاعدة مثالية. انظر د. عبد الرحمن بدوي، ربيع الفكر اليوناني، نفسه، ص 106. وانظر: ديورانت، قصة الحضارة، جزء 2، مجلد 3، نفسه، ص.ص 293 - 304.

127 - أبيقور (341 - 270 ق.م) الفيلسوف الإغريقي المتأثر بـ «ديموقريطس» صاحب الفلسفة اللرية. وفي رأيه أن على الإنسان أن يظل سعيداً، لذا سخر فلسفته لخلق عالم لاقلق فيه، وليس إلا بالعلم وحده يستطيع طرد القلق. فلا شيء غيبي، وظواهر الطبيعة مادية وتجد تفسيراتها في قوانين مادية محددة. انظر. موسوعة لاروس، الجزء الثاني، نفسه، ص 112.

و«سقراط»¹²⁸ و «أفلاطون»⁽¹²⁸⁾ مشاعل، أما المسيح فهو النور.

وفضلاً عن ذلك، لا شيء أكثر مادّية من نظام الآلهة القديم¹²⁹. فبعيناً عن

128 - سقراط (469 - 399) الفيلسوف اليوناني الذي مات بسبب فلسفته الأخلاقية القائمة على الفضيلة: الإنسان فاضل بقدر ما يعرف معنى الفضيلة، أي بقدر إدراكه لمعنى الخير والجمال. لم يصل شيء من مؤلفاته إلا عبر ما نقله إلينا تلميذه أفلاطون (427 - 347 ق.م) الذي هدف من حوارياته ورسائله إلى تلخيص فكر أستاذه المهدف إلى خلق الإنسان الكامل في المجتمع الكامل. وأصناف أفلاطون إلى هذا نظريته في «المثل» ومقاديرها أن الموجودات الكونية والاجتماعية ظلّ يصورها الكاملة في عالم المثل. وإذا كان سقراط يركّز على «اللاأدوية» في المعرفة، فإن المهم الأول لأفلاطون هو المهم السياسي الذي يشكل نقطة انطلاق تفكيره. وقد كان راغباً في السياسة لم أعرض عنها نتيجة الفساد الحاصل من صراع الحزبين الأرستقراطي والديمقراطي، فنار على الفساد باحثاً عن الخروج منه في الفلسفة. انظر: غيث (جيروم)، أفلاطون، جدلية الفساد والصراع الطبقي، جدلية المثل والمشاركة، جدلية الإصلاح والحرية والوحدة، بيروت 1970، ص.6. وانظر: شاتليه (فرانسوا)، أفلاطون، ترجمة خالط الجمالي، دمشق 1991، ص.ص 129 - 179.

129 - التصور اليوناني - كما التصور الروماني عن الآلهة - مرتبط بمفهوم الأسرة، فنظام الآلهة يبدأ من أب (كرونوس) وأم (جايا)، وكرونوس (ساتورن باللاتينية) واحد من الشياطين العمالقة. كان يأكل أولاده، فقتله ابنه (زيوس = جوبيتر عند الرومان) وتسلّم وإخواته مقاليد الكون وعددهم اثنا عشر لها يشكلون الأسرة المقدسة التي نفتس تربيتها من ادبث هاملتون بأسماء آلهتها عند اليونان والرومان:

1 - زيوس أبو الآلهة، وحاكم السموات، ومالك الصواعق (جوبيتر).

2 - أخوه برسيديون (نبتون) إله البحار.

3 - أخوه هادس أو بلوتو إله العالم السفلي.

4 - أخته هسثيا (فستا)، ربة القدور، ورمز البيت.

5 - هيرا (جونو) زوج زيوس وإلهة الزواج.

6 - آريس (مارس) إله الحرب، وهو ابن زيوس وهيرا. وأطفال زيوس:

7 - أثينا (مينرفا) إلهة الحكمة. -

كونه مُتصوِّراً، كالمسيحية، ليميّز الروح من الجسد، يعطي شكلاً وصورة لكل شيء حتى للماهيات Essences ، وللأفكار الخالصة Intelligences . كل شيء فيه مرئي، وعسوس، وجسدي. ألهته بحاجة إلى غيمة¹³⁰ كي تخفيهم عن العيون. وهم يأكلون، ويشربون، وينامون. يُجرحون، ويسيل دَمُهُمْ؛ تُقطع أرجلهم، وها هم يعرجون إلى الأبد¹³¹. إن لهذا الدين آلهة وأنصاف آلهة. وصاعقته¹³² تُصنع بالطريق

8 - وفريوس (أبولو) ربّ السّهم الفضي. وسيدّ الموسيقى.

9 - والفرديت (فينوس) إلهة الجمال.

10 - وهرمز (ميركوري) إله التجارة والسوق.

11 - أرتيميس (ديانا) إلهة الصيد والأغدير.

12 - هيفستوس (فولكان = البركان) ربّ النار.

النظر : الميثولوجيا، نفسه. ص. 31 - 48. تخضع هذه الأسيرة لما تخضع له العائلات البشرية، وتلاصيح وراء تصرفاتها نقاط ضعف عديدة أكثرها لفتاً للانتباه العجز أمام مصائر كثيرة. فهي هيّرا تتحدّى زيوس إن كان يستطيع دفع الموت عن أحد أبنائه. وإذا اعتبرنا عدم إيمان الإغريق بأن الآلهة هي التي خلقت الكون، إنما الكون هو الذي خلق الآلهة تبين أن فكرة القدر غير مُستبعدة عندهم. ثم إن الإنسان اليوناني الذي تحامى قوى الطبيعة من خلال الآلهة، لم يتحرر من الشعور بقوى أخرى غامضة تبعث فيه قلقاً ما. وقد رأينا أن أبقور نادى بالعلم سلاحاً ضد القلق الوجودي، بينما يرى هيفر هنا أن الإيمان وحده دواء القلق.

130 - تذكر الأسطورة أن الدخول إلى مسكن الآلهة في جبل الأولومب يتمّ بعبور بوابة كبيرة من الغيوم تُمسها الفصول الأربعة. ويشبه مسكنهم العامر بالتكتار ورحيق الآلهة جوّ الجنة، فلا يرد ولا حرق، إنما جبل تضيئه أشعة الشمس ويملأه السحاب من كل جانب، انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 33.

131 - يقصد هيفر هنا الإله الأعرج «هيفستوس» الذي يسميه الرومان «فولكان»، وهو ابن زيوس من غير هيّرا، وسبب عرّجه هو أبوه زيوس الذي رماه من السماء بسبب دفاعه عن هيّرا. وسيلذكر هيفر في الصفحات اللاحقة. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 45.

132 - يتفوق أبو الآلهة زيوس = جوييل على الآلهة كلّها بأنه يملك الصواعق التي يقدفها في -

على السندان، وتدخل فيها، من بين المكونات الأخرى، ثلاثة إشاعات من المطر
المفتول Tres Imbris tort iradios. وجوبيتر، إله هذا الابن، يعلّق الكون بسلسلة من
الذهب، وتمتدلي شمسه غربة تجرّها أربعة أحسن؛ وجميعه هبة يذرك موقّعها فوهة
على سطح الكرة الأرضية، وسمّاه جبل 133.

وهكذا فالوثنية التي تعبر إبداعاتها كأها من أديم واحبات تصغر الألهية
وتكبر الإنسان. إذ إنّ أبطال هوميروس بحجم الهة هم تقرباً. فإيلاس 134 Ajax
يتحدّى «جوبيتر». وأخيل يساوي «مارس» 135. وعلى العكس رأينا لا، وكيف

« حال الغضب على أعدائه. وقد منحها له «السيكلوب» ذوي العين الواحدة لمساعدته في القضاء
على العملاقة التيطان. وسلاحوا بومبايدون إله البحار بالشوكة الثلاثية الرؤوس، وهادس بقبة الخفاء.
وحصل أن زيوس قتل أسكليبيوس ابن أبولو بالصاعقة، فما كان من أبولو إلا أن قتل السيكلوب
انتقاماً منهم على سلاحهم الفتاك.

133 - الأولومب سلسلة جبالية تقع بين إقليمي تساليا ومفادونيا، وأعلى قمة فيها تبلغ 2917م. والقمة
التي تتحدث عنها الأسطورة تحوي قصر زيوس الذي كان يجمع فيه الالهة. ومع الأيام صارت كلمة
أولومب معادلة - في اللغة الفرنسية على حد ما نعلم - لكلمة سماء. لأن معظم النصوص التي وردت
فيها تصوّر مسكن الالهة بأنه مكان لا يمكن ارتقاؤه، ولا يدخله إلا الالهة الخالدون والتصور نفسه
موجود عند الرومان، وما ينطبق على زيوس ينطبق على جوبيتر.

134 - يقدم هوميروس في الإلياذة البطل إيلاس بصورة أفضل محارب إغريقي بعد أخيل؛ فهو عملاق ذو
قوة خارقة، مسلّح بدرعه الفولاذية يشبه القلعة، يغطي جسمه بسبعة جلود ثيران، لا يرتوي من
المعارك، وهو - عندما يلاقي الأعداء - نهر فائض. عندما توجه إلى طروادة، صرّح بأنه سيحقق النصر
على الطرواديين من دون مساعدة الآلهة. وبعد موت أخيل اختلف الإغريق حول البطل الذي سيرث
سلاحه، وكان ذلك من نصيب أوديسيوس المحارب الحكيم، وخرم منها إيلاس المحارب الذي يمتلك
عاطفة مدمرة. وهكذا ينتحر إيلاس وهو يردد بأن الإنسان الخلق بالانتصار على إيلاس هو إيلاس نفسه.
راجع: الإلياذة، ومسرحية إيلاس لسوفوكليس.

135 - الكتابة أو السوداء Melancolie، نتيجة للمطره المسيحية المتشائمة إلى الكون، فالدين الذي

تفصل المسيحية بعمق بين الفكر والمادة. وتَضَعُ لُجَّةً بين الروح والجَسَد، وَلُجَّةً بين الإنسان والله.

كي لا تُغْفَلَ أي ملمح من المخطّط الذي نجازف بإجماله، سنلفت الانتباه إلى أن شعوراً جديداً كان يدخل فكر الشعوب في هذا العصر مع المسيحية، وبفضلها، شعور أكبر من الرزاة وأقل من الحزن: الكتابة (135). وفي الواقع، هل كان قلب الإنسان الذي خدّرتَه حتى ذلك الحين طقوس تراثية وكهنوتية، قادراً على الاستيقاظ، والإحساس أن مَلَكَةً غير منتظرة تنبت فيه، بوحى من دين إنساني لأنه إلهي، من دين يجعل من صلاة الفقير ثراء الغني، دين مساواة، وحرية وإحسان ؟ هل كان يستطيع ألا يرى الأشياء جميعاً بطريقة جديدة، منذ كان الإنجيل قد أبان له الروح عبر الحواس، والخلود وراء الحياة ؟

وبالمقابل كان العالم في تلك الفترة ذاتها يتحمّل ثورة جدّ عميقة، كان من المستحيل ألا تخلق ثورة في الأذهان. فحتى ذلك الحين قلّما كانت نكبات الأباطوريات تلامس قلب الشعوب، فالملوك هم الذين كانوا يسقطون، والجلالات

لأدى به المسيح، «ليس دين بلال الجهود لتغيير العالم، بل دين انتظار لنهاية العالم» انظر: اشفيتسرا، فلسفة الحضارة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بيروت ط2 1980، ص183. وتعزّزت التشاؤمية بتفاعل المسيحية مع الرواية التنبئية لنظرية الأدوار (التاريخ يعيد نفسه) وما ينتج عنها من إذعان. انظر: فكرة التقدم، نفسه ص.ص 42 - 43.

ولكن هبوا لا يفصل بين الكتابة المسيحية القديمة (حتى عصر النهضة) وأخلاق المسيح الفعالة فيما يتعلق بالعلاقة بين الإنسان والإنسان، وهي علاقة قائمة على الإحسان. وقد انطلق رجال النهضة من هذه العلاقة الهامة ليفرضوا أن المسيحية فلسفة متفائلة تدعو إلى تركيد العالم والحياة. وكان هبوا هنا يربط عنصري المفارقة المسيحية (التشاؤم والإحسان) لإعطي للكتابة معنى السعادة الروحية التي خلعتها المسيحية على البشر بعد أن ضاعوا لفترة طويلة مع الوثنية وفلسفاتها.

هي التي كانت تلوي، ولا شيء أكثر من هذا. ولم تكن الصاعقة تنفجر إلا في المناطق العليا؛ وكانت الأحداث، كما بينا سابقاً، تبدو كأنها تجري بكل جلال الملحمة. وقد كان الفرد في المجتمع القديم في أسفل السلم إلى درجة أنه من أجل أن يُضرب، ينبغي أن تنزل المحنة حتى إلى عائلته. ونادراً ما كان يعرف مصيبة خارج الأحران العائلية. وكان من الفريد تقريباً أن تزعج حياته أحران الدولة العامة. لكن في لحظة قيام المجتمع المسيحي، كانت القارة القديمة قد قُيّمت رأساً على عقب. كل شيء اهتز حتى جذوره. وكانت الأحداث الأخذة على عاتقها أمر تدمير أوروبا القديمة وتشيد أخرى جديدة، تتصادم، وتتسارع دون هوادة، دافعة الأوطان كيفما اتفق، هذه إلى النور، وتلك في الظلام. كان يعلو ضجيج هائل على الأرض، حيث استحال ألا يصل شيء منه حتى أعماق قلب الشعوب. كان ذلك أكثر من صدى، كان ردة فعل. وبدأ الإنسان، المنطوي على نفسه أمام هذه التقلبات العالية، يُشفق على الإنسانية، ويتأمل الأضرار المريعة المُلَمَّة بالحياة. من هذا الشعور الذي كان يأساً عند «كاتون»¹³⁶ الوثني، جاءت الكتابة المسيحية.

وفي الوقت الذي وُلِدَ الفكر المتفحّص، والفضوليّة. وكانت هذه النكبات العظام مشاهد كبرى، وانقلابات صاعقة أيضاً. كان الشمال الوائب على الجنوب، والعالم الروماني المغير لشكله، والارتعاشات الأخيرة لعالم يختصر بأكمله. وما إن مات هذا العالم حتى انقضت على حشّه الهائلة، كما ينقض الذباب، فلول الخطباء

136 — Caton (234 - 149 ق.م) رجل سياسي روماني كان يُدافع عن الأخلاق التقليدية، التي صنعت مجد روما، ضد العادات والأخلاق الهلينية. اشتغل سفيراً في قرطاج، وكان ضد سيبون الأسبوي أخ سيبون الإغريقي. اشتهر بخطبه الحماسية خلال الحرب البونيقية الثالثة. ولكن لم يصل من إنتاجه إلا القليل وبيع يأس «كاتون» من بحثه عن مثل أعلى أخلاقي بادهده، ولم يعد تمكناً تحقيقه.

والنحويين، والصوفيين. ها هم ينعقون، ويطنون في مكان التفسخ هذا. إنه مادة لمن يريد أن يتفحص، ويُفسر، ويُناقش. فكلُّ عضو، وكلُّ عضلة، وكلُّ رباط هذا الجسد الضخم المسجى متقلب بين الاتجاهات كافة. أكيد أن ذلك كان يمكن أن يكون تحت سعادة عند هؤلاء المشرّحين للفكر، لاستطاعتهم، منذ محاولتهم الأولى، أن يمارسوا تجارب عظيمة، ولانملاكهم، كموضوع أول، يجتمعاً ميثاً جاهزاً للتشريح.

وهكذا نرى عبقرية الكتابة والتأمل، وشيطان التحليل والمجادلة يزرغان في وقت واحد. وكأنهما مُتعاونان. على واحد من حدود هذا العصر من التحول كان «لويجان»¹³⁷ Longin ، وعلى الآخر «القديس أوغسطين»¹³⁸ Saint - Augustin .

137 - لويجان أو لويجينوس كامبيوس (213 - 173) فيلسوف يوناني تلمذ على أمونيوس ساكاس معتق الأفلاطونية الجديدة، وقد صار لويجينوس نفسه رئيساً لهذه المدرسة، علّم مبادئها في أثينا ثم في سورية حيث صار وزيراً عند ملكة تدمر «زنوبيا». وعندما احتل الرومان سورية قبضوا عليه وأعدموه. انظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، ص 1877. وتعود الأفلاطونية الجديدة إلى أفلوطين الإسكندري (205 - 270) تلميذ ساكاس أيضاً. مهدها الأول مدينة الإسكندرية التي كانت ملتقى الفلسفة اليونانية والفلسفات الشرقية، وما تلاها من معتقدات دينية، والفكرة الأساسية في هذه الفلسفة هي نظرية الفيض الإلهي (فاض الله بنوره فكانت المخلوقات)، ونظرية الأقاليم الثلاثة: الله والعقل والنفس التي يشرحها أفلوطين في مؤلفاته. فالله هو اللامتناهي واللامحسوس، والنفس متناهية ومحسوسة والعقل وسط بين المحسوس واللامحسوس. والكل صادر عن الإقليم الأول (الله) انظر: د. عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني، نفسه، ص. ص 109 - 150 .

138 - (354 - 430)، مرّ ذكره في المقدمة كان مانويّاً (يعتقد بوجود إلهين: إله للنور وإله للظلمة)، ولكنه اهتدى إلى المسيحية بعد اكتشافه للأفلاطونية الجديدة بفضل والدته - وصار فيما بعد رائداً لعصر الإيمان في أوروبا إذ دعا إلى ترسيخ سلطة الكنيسة، وأكد في فلسفته أن الخير والشر متلازمان في السلوك الإنساني، ولكن الخير، النابع وحده من الله، سيمتصر في النهاية. وهكذا أبرز تفاؤلية لسبية من خلال بيان خير فعل الخلق، مظهراً أن الخطيئة البشرية الأولى تتعلق بالمخلوق لا بالخالق. -

ينبغي الحذر من إلقاء نظرة ازدراء على هذا العصر الذي كان فيه كلُّ ما أُعطى ثماره منذئذٍ، في طوره الرشيمي، على هذه الفترة التي هيّا أقلُّ كتابها شأنًا، إذا سُمع لنا باستخدام تعبير مُبتذل، لكنّه صادق، لسماذٍ للحصاد الذي يجب أن يأتي لاحقاً.

فالعصر الوسيط مُطعم على الأباطورية البيزنطية¹³⁹.

إذاً ها هو دينٌ جديد، ومجتمع جديد؛ حيث يجب أن نرى شعراً جديداً يزرع على هذه القاعدة المزدوجة. وسيساختنا القارئ على إظهارنا لنتيجة وجب أن يستنتجها بنفسه بما قلناه آنفاً، وهي أن الشعرية الملحمية الخالصة عند القدماء لم

« وبهذا تحوّل إلى خصم عنيد للمانويين، ومن أشهر كتبه إلى جانب «مدينة الله»: «عن العقيدة المسيحية» (399-422)، و «اعترافات» (397-401)، و «الثالوث» (399-422). انظر: موسوعة بولي روبر، نفسه، ص133.

139 - استمرت الأباطورية البيزنطية من سنة 330 - 1453، وكانت حضارتها تامة للحضارتين اليونانية والرومانية، وإن كان تفاعلها مع الشرق قد أعطاهما سمّة خاصة لعلّ الانعكاس الصادق لها واضح في فن الزخرفة والفيسفء والعمارة: كنيسة آيا صوفيا التي بناها الامبراطور جُستنيان (482 - 565). وقد بقيت هذه الامبراطورية الوليدة تشكل الجزء الشرقي للامبراطورية الرومانية حتى سقوط روما نهائياً سنة 476. لذلك تنازعها على صعيد الأدب كلُّ من اليونان والمسيحية. حتى إن الأوج الحضاري الذي بلغته كان إعادة لازدهار الثقافة اليونانية مع الاحتفاظ بالقانون الروماني، إلى أن جاء جُستينيان بقانونه المشهور المسمّى باسمه. وبالمقابل كانت النصرانية تتوغل في أوروبا نوغلاً كبيراً، وشيئاً فشيئاً - ومنذ القرن الخامس الميلادي - راحت شموليتها تحلّ محلّ شمولية الامبراطورية الرومانية المختصرة. وهذا - بالطبع - لم يمنع تفتت أوروبا وسيادة النظام الإقطاعي فيها، ولم يمنع دخولها في عصر الظلمات. انظر: ول ديورانت، قصة الحضارة، الجزء الثاني من المجلد الرابع، ص.ص 181 - 192 .

ومفهوم التعليم الذي يقدّمه هيفو لا يتألف هذه الحقائق التاريخية، إنّا ينطلق فوراً إلى القرن السادس ليشمل الأدب المسيحي، والملحمة بوجه خاص. لأن الأدب المسيحي - في الواقع - أعنى من الأدب البيزنطي وأعمق أيضاً.

تدرس الطبيعة إلا من وجهة واحدة، مستبعدة عن الفن، ودون شفقة، كل ما لا يرتبط بنموذج غتد للجميل في الواقع الخاضع لمحاكاته. لقد كان نموذجاً رائعاً في البداية، ولكنه، كما يحصل دائماً لما هو تصنيفي، غدا زائفاً، وشحيحاً، واصطلاحياً. بينما تقود المسيحية إلى الحقيقة. والشعرية المعاصرة سترى الأشياء، كما تراها المسيحية، بنظرة أسمى وأرحب. ومشتعر أن كل شيء في الإبداع ليس جيلاً من الناحية الإنسانية، وأن القبيح موجود في حياة الإنسان إلى جانب القبيح، والمشوه في جوار اللطيف، والمتنافر - المضحك¹⁴⁰ على الوجه المقابل للجميل، والشر مع الخير، والظلام مع النور.

140 - المتنافر - المضحك ترجمة للفظ *Grotesque* ، استقيناها من مدلولها العام في فنون الزخرفة والعمارة والنحت: فهي مقولة جمالية تتميز بتدوُّق ما هو مضحك بتافره وابتهاد شكله عن الأشكال المألوفة. فإذا كان الجليل متأسق الأجزاء ومقدوداً على مقاييس تبعث على الشعور بجذبية الموضوع الذي يجسده، فإن المتنافر - المضحك ينطوي على خليط من الغرابة والتشوه والبشاعة الباعثة على الضحك. لذا لانجد ترجمة طاهر الحسن لهذه اللفظة بـ «السُّخْرِي» وافية بالعرض. انظر: ترجمة لكتاب «علم الجمال» لـ «دلي هويسمان»، بيروت 1961، ص 134. ويبدو أن مجدي وهبة لم يقتنع بترجمتها من خلال لفظي «خيالي بشع» وأثر نقل اللفظ الأجنبي بحروف عربية: جُرُوتسك وشرحه بأنه أشكال مختلفة غريبة. انظر: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، طبعة جديدة 1983، ص 200 - 201. وكذلك فعل الدكتور ثروت عكاشة في «المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية» انكليزي، فرنسي، عربي، بيروت 1990، ص 192، إذ يكتب معرفاً الأشكال الغروتسكية أنها نتيجة فن زخرفي يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت إلى الواقع بسبب <...> يُخرج بها إلى العبث المازح أو القُبْح الكثير للسخرية والازدراء، أو البشاعة المثيرة للهول والفرع أو الكاريكاتير الذي يحرك في النفس الفكاهة والتلذذ لسُخْفه وغرابه... ومثال ذلك المنحوتات التي تصحلى بها واجهات الكاتدرائيات والكائس في العصور الوسطى من تمثيل لساء دميمات الخالقة ومُسيئات قد تهشمت منهن الأسناد، وأغاط غريبة من المنحوتات التي لا وجود لها. كذلك نجد الكثير من المزاريب فوق المباني وقد تدلّت من أفواه مثل هذه المنحوتات الشائنة ذراعاً لكل عين حاسمة... وفككور هينويحت في جواب هذه المقولة كافة، على الصعيد الفكري، والأدبي، كما على صعيد فن العمارة والنحت.

وسوف نتساءل عما إذا كان على عقل الفنان المحدود والنسبي أن يتغلب على العقل اللانهائي، وللطالق للخالق؛ وعما إذا كان على الإنسان أن يقوم الله، وعما إذا كانت طبيعة مشوهة ستصير في الفن أكثر جمالاً، وعما إذا كان من حق الفن، باختصار، أن يشطر الإنسان، والحياة، والفن، وعما إذا كان أي شيء سيسير بشكل أفضل عندما نحرده من عضلاته، وطاقته، وأخيراً، عما إذا كانت هذه هي الوسيلة ليكون الفن متناسقاً بدل أن يكون ناقصاً. وهكذا، والنظر مركّز على أحداث مضحكة وعظيمة معاً، وتحت تأثير ذهنية الكتابة المسيحية، والنقد الفلسفي الذي كنا نلاحظه للتو، قطع الشعر خطوة واسعة، خطوة حاسمة، شبيهة بهزّة زلزال، ستغير كامل الوجه العقلي للعالم. ستبدأ بالخلق على غرار الطبيعة، وبالمزج في إبداعاتها، بين الظلام والنور، والتهكمي والجليل، دون خلط هذا بذاك مع ذلك، وبعبارات أخرى، ستبدأ بمزج الجسد والروح، والحيوان بالعقل؛ ذلك لأن نقطة انطلاق الدين هي دوماً نقطة انطلاق الشعر. وكل شيء يستقر (بما. ذلك).

المتنافر - المضحك في الأدب القديم

إذاً، ما هو مبدأ غريب على العصور القديمة، إذ دخل الشعر نموذج جديد، وما هو شكل جديد يتطور في الفن كشرط زائد في الكائن يعدل الكائن برئته. ذلك النموذج هو المتنافر - المضحك. وهذا الشكل هو الكوميديا.

ولنستمع هنا للإلحاح (على هذه النقطة) لأننا فرغنا قبل قليل من تحديد الملصق المتميز، والاختلاف العميق الذي يفصل، في رأينا، الفن المعاصر عن الفن القديم، والشكل الراهن عن الشكل الميت، أمر الأدب الكلاسيكي عن الأدب الروماني، إن استخدمنا ألفاظاً أكثر غموضاً، إنما أكثر مصداقية.

- وأخيراً ! هنا سيقول الناس الذين نراهم آتين منذ بعض الوقت، ها نحن نُمسك بكم ! ها أقم في الجُرم المشهود ! إذا أقم تجعلون من القبيح نموذجاً للمحاكاة، ومن المتنافر - المضحك عنصراً فنياً ! أما الأشياء الجميلة... والدوق الرفيع... ألا تعرفون أنَّ على الفن أن يُصَحِّح الطبيعة؟ وأنَّ من الواجب تشریفها؟ ومن الواجب أن يكون هناك اختيار؟ فهل وضع القدماء القبيح والمتنافر - المضحك في عملٍ فنيٍّ؟ هل مزجوا الكوميديا بالتراجيديا؟ انظروا إلى مثال القدماء يأسدة ! وكذلك أرسطو... 141 وكذلك، بوالو... 142 وكذلك «لاهارب»... 143 حقاً !

141 - Aristote (384 - 322 ق.م) الفيلسوف الإغريقي المعروف، تعلم على أفلاطون خلال عشرين عاماً (347 - 367 ق.م)، ثم أقام في Atarne وفي ليسبوس، وذلك قبل أن يصبح مرثي الإسكندر المقدوني، ولدى عودته إلى أثينا سنة 335 ق.م أسس «العهد» وعُلم فيه اثني عشر عاماً، ولما مات الإسكندر سنة 323 ق.م هرب خوفاً من العقوبة، ومات بعده بعام واحد. كان ذا ثقافة موسوعة، يعتبر الفلاسفة ثبوتية منظملة للمعرفة الإنسانية. وهو بحق أبو المنطق كما تفصح نظريته وتحليلاته لمختلف أشكال الخطاب المجموعة تحت عنوان «الأورغانون». وكان أرسطو طبيعياً: فالفيزياء هي دراسة الكائنات الطبيعية في صيرورتها (ألف في ذلك كتاب «الفيزياء» و «عن السماء»، و «عن التوالد والفساد» و «تاريخ الحيوانات» و «أجزاء الحيوانات» و «عن الروح»). وقادته دراسة الفيزياء إلى الميتافيزيقيا، إذ افترض أن هناك محركاً أولاً لما هو متغير في عالم المخلوقات، والمحرك الأول هو فعل وفكر خالصان. وتتضمن مؤلفاته بحثاً في الأخلاق والسياسة، والإبداع، والأجناس الأدبية: كتاباه «فن الشعر» و «الخطابة». والكتاب الأول بحث عميق في نظرية المحاكاة والتراجيديا. هذا، وقد مارس أرسطو تأثيراً واسعاً في الفلسفة العربية الإسلامية، وفي السكولاستيكية والتومانية في القرون الوسطى. النظر: تاريخ أرسطو الفلاسفة، نفسه ص.ص 42 - 53.

142 - Boileau (1636 - 1711)، درس اللاهوت والحقوق، وصار محامياً، ولكنه لم يمارس مهنته. اتصل بالأموات الأدبية بمساعدة أخيه جيل، وما صار مشهوراً في فرنسا إلا بعد التقائه بولير وراسين اللذين اطلعا على «هجائياته» القوية المتصلة من كل عرف أخلاقي ما خلا الأعراف الدهنية البورجوازية.

هذه الحجج صُلِّبة، دون شك، ولاسيما أن فيها جدَّة نادرة. ولكن دورنا ليس في الرد عليها. إننا لا نؤسس منهجاً هنا، لأننا ندعو الله أن يحمينا من التـسـنيفات. إنما نؤكد حقيقة. فنحن مؤرِّخون ولنا نقاداً. ولا أهمية لِكـسـون هذه الحقيقة مُريجة أم مزعجة طالما أنها موجودة... إذا فُلِّتْ، وَلْتَحاول أن نبين أن العبقرية المعاصرة، الشديدة التعقيد، والمتنوعة في أشكالها، والتي لا تنضب إبداعاتها، إذ تتعارض بذلك مع البساطة الموحدة الشكل للعبقرية القديمة. ولدت من الاتحاد الأنصب بين نموذج

-«ويوماً بعد يوم راح يتساءل عن طبيعة فنّه وطبيعة الأدب بوجه عام، فتحوّل سريعاً من «هتّاء إلى منظرٍ وناقد. وأثر ذلك كتاباً هاماً جداً هو «فن الشعر» (1674) الذي يتكوّن من 1100/ بيت شعري موزّعة على أربعة أناشيد: 1 - متطلبات عامة: ضرورة الإلهام، والمراغبة والنقد، وإدانة التكلف. 2 - الأجناس الشعرية: 3 - الأجناس الثانوية الخفيفة (القصيدة الغزلية، القصيدة الغنائية...)، 4 - الأجناس الكبرى (التراجيديا، والملحمة، والكوميديا). 4 - عودة إلى المفهومات العامة، على شكل مخطط إجمالي لأدب القرن السابع عشر، توجّه بتمجيد للويس الرابع عشر. انظر: معجم بورداس للأدب الفرنسي، نفسه، ص.ص 107 - 109.

143 - La Harpe (1739 - 1803) شاعر فرنسي من أصل سويسري، بدأ حياته الأدبية بكتابة شعر الهجاء، والغنائيات، وبعد ذلك كتب في المسرح (حوالي النقي عشرة مسرحية بين عامي 1763 - 1776)، لم تظهر إعجاب فولتير سوى واحدة منها وعنوانها «فرليك». نشر مراسلاته لدوق روسيا الأكبر، التي أثارت فضيحة لما فيها من تشجيع لأبناء عصره. اشتغل في الترجمة، وقدم كتاباً بعنوان «حياة التي عشر قمصراً». ويتسم نقده الأدبي بالهجومية الضارية التي لا تدخر أحداً، وتستعدي الناس جميعاً على صاحبها. علّم في الجامعة الخاصة له «الليسيه» (التي أصبحت في زمن الثورة جامعة الآتنية)، ثم دخل السجن، وخرج منه كاتوليكيّاً متحمساً وملكياً، وصار ينشر منشورات سياسية مكافحاً ضد الأفكار الفلسفية والثورية التي كان يُبجِّلها قبل حين. وكتب ملحمة عنوانها «الدين» أو «الملك الشهيد». وأخيراً صار واحداً من الرواد الأولياء لصالون السيّدة «ريكامير». كان شاتوبريان يعتبره «ذهناً منوراً، ومستقيماً، وغير متحاز».

انظر: المرجع السابق، نفسه ص.ص 427 - 428

المتنافر - المضحك ونموذج الجليل، ولتظهر أن علينا الانطلاق من هنا لإقامة الاختلاف الجذري والواقعي بين الأدبيين.

ليس حقيقياً أن نقول بإطلاق إن القدماء لم يعرفوا الكوميديا والمتنافر - المضحك. فهذا مستحيل أصلاً. إذ لا شيء يوجد بلا أصل؛ فبنرة العصر الثاني موجودة دوماً في أحشاء العصر الأول. ومنذ «الإلياذة» يولد «ترسيت» 144Thersite و «فولكان» 145 Vulcan، الكوميديا، يولدها أولهما للبشر، ويولدها الآخر للآلهة. في التراجيديات الإغريقية من الطبيعة والأصالة بما لا يسمح ألا يكون فيها أحياناً شيء من الكوميديا. وهكذا، كي لا نستشهد دائماً

144 - شخصية هزلية من شخصيات «الإلياذة»، وهي مزيج غريب من القبح والجبن، قاد تمرداً في الجيش، فأعاده أوديسوس إلى رشده بضربة عصا، وتجرأ مرة وسخر من آخيل، وقد وصفه هوميروس بقوله: (انظر: الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، نفسه، الجزء الأول، ص.ص 265 - 270).

- لسم استكنوا في مجالسهم مسرى	ترسيت لم يذعن لسذاك وينسكت
- منة له قذف الشسكتانم ديدن	وخصومة الحكام ألبح خطية
- وقبح نجساور كـ ان حنة وعـ و ان	يستضحك القوم استطال بيهجة
- قد كان اكبس وهو احول اعرج	وشعره كعاد: ففد بشقرة
- كتفاه قومسنا لضيق مسله	وبمسله لم يخسر غير ضغينة
- يختص اوديسن وابسن فيلا حقة	أبدأ بكمل تحامل وشبهة.... الخ

145 - فولكان هو هيفستوس (الإله الأعرج)، من موافقه الغزلية أنه - وهو يصالح بين هيرا وزئوس، اخذ الكأس وانثنى يسقي هيرا، والياقين متطفاً على مقام الساقلي ليهيج بواعث الزهو والمضحك بوقرفه موقفاً لم يكن يجدر به بعرجه ودقة ساقبه، وضخامة جسمه.

انظر: الإلياذة، الجزء الأول، نفسه، ص.ص 245 - 246.

إلا بما تُسَعِّفنا به الذاكرة، كمشهد «مينيلاوس» مع حارسة القصر (مسرحية «هيلانة» 146 المشهد الأول)؛ ومشهد العبد الفريجي 147 (مسرحية «أورست» 148)

146 - مسرحية «هيلانة» لـ «يوريبيدس»، كتبها سنة 412 ق.م، وفيها يخلط الجدل بالهزل؛ لذلك يُدرجها «ج.ل. ستيان» بين الهزليات العليا high comedy، بحكم أنها ملهية جدية تُخدم في معظم الأحوال هدفاً معيناً وتعتمد على مخاطبة عقل المشاهد وعلى الإضحاح عن طريق عرض تناقضات الطبيعة البشرية والتفاهات الاجتماعية. انظر: الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحى الأصبحى، دمشق 1976، ص 20، وص 94 حاشية رقم 18.

في هذه المسرحية يُخالف يوريبيدس الأسطورة المعروفة عن حرب طروادة الناتجة عن اختطاف باريس لهيلانة زوجة مينيلاوس، إذ يحكي أن هيلانة الحقيقية ذهبت للإقامة في مصر تحت حماية ملكها «برونيه» بينما اختطف باريس شقيقها ولوهم أنه اختطف هيلانة ذاتها. وبعد انتهاء حرب طروادة، يتوجه مينيلاوس مع شبح هيلانة إلى مصر. وعلى باب قصر الملك المصري «بروليه» يرى مينيلاوس هيلانة الحقيقية فيصاب بالهلع والاندحاش، وتستغرب حارسة القصر من تصرفاته المضحكة غير اللائقة بملك مثله. وفي النهاية تتولى هيلانة أمر الفرار من مصر مع زوجها، ويساعدها أخوها الإلهين «كاستور» و «بوليد يوكيس». انظر معجم الشخصيات، نفسه، ص 466. وانظر: مقدمة مسرحية يوريبيدس «إفيجينيا في أوليس»، نفسه، ص 18.

147 - نسبة إلى إقليم «فريجيا» في آسيا الصغرى، الواقع في الحضبة الغربية للأناتول. كان اليونانيون يستعبدون سكانه باستمرار.

148 - المقصود هنا مسرحية «أورست» ليوريبيدس المكتوبة سنة 408 ق.م، تُحكي ما آل إليه أورست بعد أن قتل أمه من ندم وتبكت للضمير، ووحدة قاتلة لم يقف أحد إلى جانبه سوى أخيه الكرا. وكانت مدينة آرغوس تستعد لإعدامها. وعندها وصل مينيلاوس بصحبة هيلانة قادمين من طروادة، فحاول أورست أن يرى نفسه أمام عمه، وما استجاب له العم، بل خلده وخلد أخيه معه. ولما قرّر أورست والكرا أن يقتلا سبب حرب طروادة (هيلانة)، صعدت هذه الأخيرة إلى السماء، فما كان منهما إلا أن هَذَا عَمَهُمَا مينيلاوس بقتل ابنته «هيرميون» التي كانت خطيبة «أورست»، وفسخ والدها الخطوبة بعد جرعة أورست. والمشهد الذي يتكلم عليه هيفو تصوير للعبد الفريجي وهو يدخل على أورست والجوقة بحلر شديد، وخوف ظاهر؛ حيث يخاف من منظر السيف ويرتجف لرؤيته.

المشهد الرابع). فالهة المروج، والأشخاص الخرافيون¹⁴⁹ Les satyres، والعمالقة الأسطوريون (السيكلوب)، نماذج للمتتافر - المضحك، والخوريات، والجنيات، وربات الجحيم، والعملاقات الطائرات¹⁵⁰ نماذج للمتتافر - المضحك؛ العملاق ذو العين الواحدة (بوليفيموس)¹⁵¹ متتافر - مضحك مُخيف، على حين أن الشخص الخرافي (نصفه الأعلى بشري، ونصفه الأسفل ماعز) متتافر - مضحك هازل.

لكننا نشعر هنا أنّ هذا الجزء من الفن هو أيضاً من مرحلة الطفولة. لأن الملحمة التي كانت، في ذلك العصر، تطبع كلّ شيء بطابعها، تُلقى بثقلها عليه

— معلقاً على جانب أورست. النظر: مسرحية «أورست» لبوريديس، المؤلفات الكاملة، المجلد الثالث، نفسه، ص.ص 161 - 224، والمشهد المذكور من ص.ص 211 - 216.

149 — شياطين المراعي والغابات في الأساطير الإغريقية، وهم متطابقون مع القطعان في الأساطير الرومانية، يجمع شكلهم بين جلد إنسان ذي طية وقرون، وجسم حصان أو كبش. كانوا يتجولون في الأرياف وهم يمزقون على الناي، ويرقصون، ويلاحقون الخوريات والنساء البشريات الجميلات. النظر: موسوعة بولي روبر، نفسه ص 1659.

150 — Les harpies إلهات إغريقيات من العصر ما قبل الأولي، وهن عملاقات بحجم عصفور ورأس امرأة، كن يطفن الأطفال والأرواح. النظر: المرجع السابق، ص 826.

151 — Polypheme السيكلوب العملاق ذو العين الواحدة في منتصف جهنم، ابن إله البحر بوسايدون تصوّره «الأوديسة» أنه أشرس السيكلوب كلّهم، يعيش بلا قانون في جزيرة غير مأهولة، يتغذى من قطعان الخراف والماعز التي يملكها. وقع أوديسيوس وصحبه بين يديه، فراح كلّ يوم يأكل منهم واحداً، ووعد أوديسيوس - الذي كان يقدم له النبيذ كلّ يوم - بأنه سيكون آخر وجبانه. وذات مرة سقاه أوديسيوس نبيذاً وأطعمه كثيراً، وعلى غفلة منه فقا له عينه، وأسرع مع من بقي من رفاقه إلى الشاطئ حيث السفينة التي نزلوا منها. وحاول بوليفيموس تعظيمها بصخور هائلة. لكنه أخفق، فدعا والده بوسايدون أن ينتقم من أوديسيوس، وكان أن غضب بوسايدون وأذاق أوديسيوس مرارة الأهرال خلال عشر سنوات قبل أن يصل إلى إيثاكة. النظر: الأوديسة، نفسه، ص.ص 135 - 141.

وثيقته. والمتنافر - المضحك في العصر القديم حتى، يبحث دوماً عن الاختباء. حيث نارك أنه ليس على أرضه، لأنه ليس على طبيعته. فهو يختفي مأمكنة. إذ لا يكاد يكتل الأشخاص الخرافين، وأله الموج، والحوريات، يبدو شائهاً. فربيات الجنحيم، والشويرات الطائرات قبيحات بصفتهم أكثر مما هن قبيحات الملامح؛ أما الجنيات فجميلات، ويُدغين بـ «الأومينيديات»¹⁵²، أي الناعمات والخيرات. وهناك وشاح من العظمة أو الألوهة على التماذج الأخرى من المتنافر... المضحك؛ فبوليفيموس عملاق؛ ومياس¹⁵³ ملك، و «سيلن»¹⁵⁴ إله.

152 - Les eumenides إلهن إلهات الذمة الإغريقيات المعادلات للجنيات عند الرومان وهن بنات جايا (الأرض) ياخصابها من دم أورائوس الذي قطعته كرونوس إرباً، اسماؤهن: أليكو، وتيزيفون، وميجرو. كن مسؤولات عن الانتقام من الظرمين، وقاتلي أهلهم مثل «أورست» الذي قتل أمه كلينيمسرا، فلاحقته، وأوقعن الرغب في قلبه، حتى بنا إلى معبد أبولون، وطلب الرحمة، ففرق قلبهن عليه، وساعته كما تقول مسرحية «الأومينيديات» لأستخيلوس. النظر: المزلقات الكاملة لأستخيلوس، نفسه، ص.ص 211 - 214. أما شكلهن المتنافر - المضحك فيعود إلى أجسامهن الجفحة، مزودة بلذب كاذب الأفي. يحملن مشاعل وكرابيج لعاقبة المذنبين.

153 - Midas ملك إقليم فرجيا، وبطل أسطوري يوناني ظهر في أكثر من قصة. استطاع أن يعبد إلى الإله ديونيسوس الإله الذي خطف خطاً وهو مرتبة سيلن، فأحب ديونيسوس مكافأة ميداس، وقال له: اطلب ما تريد. فطلب ميداس أو «ميدوز» أن يتحول كل ما يلمسه إلى ذهب. وتحققت رغبته، إلا أنه كاد يموت جوعاً وعطشاً، فتوسل إلى الإله ديونيسوس أن ينتزع منه هذه الأعطية، فأمره الإله أن يغسل في نبع الباكتول «منبع الغنى»، ومنذ ذلك الحين صار النبع يدفع في مجراه ياراً من نترات الذهب. بعد ذلك، احتكم إليه أبولون ومارمياس لفصل في أمر أيهما أهدر في الموسيقى، فحكم لصالح مارمياس، فأنت له أبولون أذني حمار في رأسه، فعاش أصعب الأحوال من الخنجل، ونحبا أذنيه تحت قلنسوة، ولكن حلاقه الذي اكتشف أمره لم يستطيع أن يحفظ السر، وأفضاه إلى حفرة في الأرض، وما فتئت السواقي تردد: لميداس، للملك ميداس أذنا حمارا النظر: موسوعة يوتي روبر، نفسه، ص.1232.

كذلك توشك الكوميديا ألا تكون ملحوظة في الكل الملحمي الهائل للعصر القديم. فأين عربة «تيسبيس»¹⁵⁵ الصغيرة من العربات الأولمبية؟ وما حجم «أريستوفانيس» و «بلوتوس»¹⁵⁶ إلى جانب الجبابرة الهوميريين: «أسخيلوس» و «سوفوكليس» و «يوريبيدس»؟ إن هوميروس ليحملهم معه، كما كان «هيرقل»¹⁵⁷ يحمل الأقزام المختبئين في فرة الأسد التي تكون جلدته.

154 - Silene الإله الذي كان مسؤولاً عن تربية «ديونيسوس» في «لريجيا». كان ذا صورة مقرقة: عجوز متهتك، أنفه أفطس، وكرشه منتفخ، موجود دائماً في موكب ديونيسوس، راكباً على حمار، مثلاً يعني ويهذر. تزوج من إحدى الحوريات فأنجبت له «السنتر» (نصف رجل، ونصف فرس). انظر: المرجع السابق، ص 1707.

155 - Thespis شاعر إغريقي عاش قرب الماراتون في القرن السادس قبل الميلاد، وهو شخص نصف - أسطوري عزا إليه علماء الإغريق إبداع الفعل المأساوي، والمقاطع المسرحية المحكية، والقناع، ولعب الممثلين. وبفضل عربته المشهورة حمل أول مجموعة من الممثلين الجوالين أولاً إلى إيناكة ثم إلى أثينا، وأدخل التراجيديات إلى المدينة. انظر: المرجع السابق، ص 1805.

156 - Plante (254 - 184 ق.م) شاعر كوميدي روماني. عاش حياة قاسية بين التجوال والفاقة، ولم يتفرغ للمسرح إلا في سنة 215 ق.م. وصل من بين المسرحيات التي كتبها في تواريخ أبناء عصره من الرومان (عصر الجمهورية الرومانية)، الذين أبدوا انشداداً إلى غاذجه البشرية من الشيوخ الثرثارين، والعبيد، والعساكر، والمهزجين، وإلى دقة رسم أبعادها النفسية، ضمن حبكة محكمة تعطي إيهاماً بمشابهة الواقع. من أبرز هزلياته: كوميديا الحمار، والعائد، والبائع، والفشاش. انظر: المرجع السابق، ص 1459.

157 - Hercule البطل المشهور، ابن زيوس من الكميفي التي رفضت إغواء زيوس لتمثل لها في صورة زوجها أمفيزيون (ملك تيرينس)، وضاجعها فأنجبت طفلاً عملاقاً نصفه إله. وعندما علمت هيرا بذلك قررت أن تقتله، فألقت به أمه وراء أسوار القصر، وألقطته هيرا وأثينا، وأرضعته هيرا من لبنها فصار خالداً وأثناء الرضاعة امتص اللبن والدم من ثديها فألقت به إلى الكميفي على أساس أنه لقيط. واكتشفت الحقيقة فيما بعد، فأرسلت إلهة في المهمل ثعابين لقتله، فقتلهما. وخاض قيساً بعد -

وعلى العكس، يأخذ المتنافر - المضحك في فكر المعاصرين، دوراً كبيراً. وهو موجود في جملة أشيائه، يُبدع المشوّه والمخيف من جانب، والهزلي والفكاهي من جانب آخر. يربط حول الدين ألفَ اعتقادٍ أصيل، وحول الشعر ألفَ خيالٍ خلاب. إنه الذي يذر بسَخاءٍ في الهواء والماء والتراب، والنار، هذا العدد الذي لا يحصى من الكائنات الوسطية¹⁵⁸ التي منجدها ثانية بكامل حيويتها في التقاليد الشعبية للعصر الوسيط، وهو الذي يُدير في الفيل اجتماع مخفّل السبت المرعب¹⁵⁹، وهو أيضاً من يعطي لإبليس قرون الكبش وأرجله، وأجنحة الخفاش. إنه هو، دوماً هو الذي يُلقى في الجحيم المسيحي تارة هذه الصُور البشعة التي تستلهمها عبقرية «دانتي»¹⁶⁰ و «ملتون»¹⁶¹ الحادة وتارة أخرى يُلقى فلول

— مجموعة من المغامرات خرج منها جميعاً منتصراً كمعركة العمالقة والأعمال الإلني عشر (قتل أسد نيميا، وهيدرة، والخنزير الأرماني وثور كريت... الخ). وأثار الرعب حتى في قلوب الآلهة. تزوّج من ميجارا ثم قتلها مع أولادها، وتزوّج ثانية من ديانيرا الرائعة، ولكنه أحب يولي. وعندما قتل نيسوس الذي حاول اغتصاب ديانيرا، وسال دمه، قال نيسوس لديانيرا: خذي دمي واحفظيه مخفّراً، وإذا شعرت أن حبّ زوجك ينحو، اصنعي من دمي تعويذة سحرية تجعله يُحبك أكثر. وهذا موضوع مسرحية «هرقل فوق جبل أوتيا» للكاتب الروماني سينيكا. كما ظهرت شخصية هرقل في الأوديسة والإلياذة، وعند «هزيود» في مسرحية «درع هرقل». وسوفوكليس، ويوريبيدس وغيرهما. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 473 - 474. انظر: سينيكا، هرقل فوق جبل أوتيا، ترجمة د. أحمد عثمان، سلسلة «من المسرح العالمي»، 168، الكويت 1981، والمقدمة ص.ص 11 - 105.

158 — الكائنات الوسطية هي كائنات أقل من مستوى الآلهة وفوق مستوى البشر، كأشكال المتنافر - المضحك التي ذكرناها سابقاً.

159 — اجتماع مخفّل السبت هو اجتماع ليلي يضم — بحسب اعتقاد المسيحيين في القرون الوسطى — الساحرين والساحرات حيث يسهرون في هرج ومرج.

160 — دانتي أليجييري (1256 - 1321) الشاعر الإيطالي المعروف بمؤلفه «الكوميديا الإلهية». كان واحداً من

من الضلوعين بالثقافة السكولاستيكية، ويتعاليم «توما الأكويني»، انعكست مبادئه الأخلاقية (الحياة الأخلاقية غاية ضرورية لأي نشاط إنساني حقيقي) في أشعاره كلها، ولاسيما في قصائده «الحياة الجديدة» (1283 - 1293) المهداة إلى حبيبته «بياتريس» التي هام بها هياماً صوفياً. عاش في مرحلة تاريخية سجلت الإرهابات الأولى لعصر النهضة من خلال ثورة فلورنسا التي تمخضت عن دستور يجمع بين النظام الجمهوري والارستقراطية.

في «الكوميديا الإلهية» المكتوبة بين (1307 - 1321) يجسد «دانتي» الإنسانية الباقية عن السعادة الأرضية، والسلام في الحياة الآخرة. وهذه رؤية لاهوتية درامية للطرف البشري، تبدو في رحلته عبر ممالك العالم الآخر الثلاث: الجحيم والمطهر والفردوس. فعند ما يضيع في الغابة المظلمة للخطيئة يقوده العقل (ورمز الشاعر الروماني فرجيل) الذي ينزل معه طبقات الجحيم التسع حيث يقبع إبليس في الدائرة الرابعة من الحلقة التاسعة (بئر المردة ومياه لوتشيتوس المتجمدة). وإبليس أو لوتشيفيرو ذو حجم هائل، له ثلاثة وجوه، الأمامي منها أحمر اللون والأيمن أبيض والأيسر أسود، وكان له تحت كل وجه جناحان هائلان أضخم من أشرعة البحر. وقد جند بحركة أجنحته مياه كوتشيتوس وحملها إلى تلج، ومضغ بأفواهه الثلاثة يهوذا وبروتس وكاسياس الذين ارتكبوا الخيانة. انظر: الجحيم، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1955، الأشرطة الرابعة والثلاثون، ص 416. وانظر: مقدمة الجحيم بقلم المترجم، ص 1513. ورافقه فرجيل في طبقات «المطهر» التسع أيضاً حيث تمحي الحكمة البشرية شيئاً فشيئاً أمام الإيمان الملهم المتزايد مع صعود كل طبقة. وعند مدخل الفردوس يعود فرجيل إلى حيث كان، لتتولى بياتريس «حبيبة داسقي» والقديس برنار أمر موافقته في صعود السموات السبع وصولاً إلى العرش الإلهي حيث الورد الإلهية الوضاء. انظر: المطهر، ترجمة حسن عثمان، طبعة ثانية، القاهرة 1969، والفردوس، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1968.

ومن الصور البشعة التي يقصدها هيفر ها صورة «لوتشيفيرو»

161 -- جون ملتون (1608 - 1674) شاعر ومفكر إنكليزي، عاصر كرومويل، وكان جمهورياً. تربى في كنف عائلة ميسورة ومتعلمة ومتدينة. تعلم الفنون كلها، وقرأ فرجيل وبيزارك، والتقى «سبنسر» و«غاليلو»، عُرف بملحمته المشهورة «الفردوس المفقود» (1667)، وملحمته الثانية «الفردوس المستعاد» (1671). في الملحمة الأولى يعرض ملتون، من زاوية الرؤية المسيحية، قصة العصيان الشيطاني، وإغواء إبليس لأدم وحواء، وذلك في ألفي عشر لشيلاً تتوزع على ثلاثة أجزاء: ينتهي الأول بمرور إبليس من الجحيم والتقاءه بأبنائه: الخطيئة والموت، ويعود الجزء الثاني إلى أحداث

هذه الأشكال المضحكة التي يتلاعب في وسطها «مايكل - أنجلو»¹⁶² الهازل، أي «كالو»¹⁶³ Callot فإذا ما انتقل المتناظر - المضحك من العالم المثالي، إلى العالم

.. سابقة حيث تمرد إبليس ومجموعة من الملائكة، وتم خلق الأرض والإنسان، وفي الجزء الثالث يدخل إبليس جنة عدن، ويغوي آدم وحواء بالتفاح (أو بالتناول من شجرة المعرفة المحرمة)، فيعاقبه الله بسنجه إلى أفعى، ويطرده آدم وحواء من الجنة، ولا يبقى لديهما من أمل إلا بافتداء المسيح المنقذ لهما. النظر: الفردوس المفقود، ترجمة د. محمد عنالي، القاهرة 1982، ص. ص 11-67. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي (مجموعة من المؤلفين)، ترجمة محمد الجورا، بيروت 1986، ص. ص 485-486.

وإبليس مصور بشاعة في هذه الملحمة، وإن كان يدرس مع أتباعه نقاشات كالتقاسيمات السياسية السائدة في عصر ملتون.

وتنضم ملحمة «الفردوس المستعاد» أربعة كتب تُحوّل إلى شعر قصة صعود يسوع إلى البرية كما وردت في إنجيل متى (الإصحاح الرابع من 1-12). وليس للمسيح ذلك الجلال الإلهي الموجود في الملحمة الأولى، لم إن إبليس يفقد تكبره وعجرفته، ويبدو صوفياً. النظر مقدمة الفردوس المفقود (بالفرنسية) بقلم إيرميسين، باريس 1937، ص 46.

162 - مايكل أنجلو (1475 - 564) الرسّام والنحات والمهندس المعماري الإيطالي المعروف، كان يرى أن فن النحت يعمل على الفنون كلها، وواجه بوساطته المادة الأولية ليكشف عن شكل كامن خالق بجعل الفكرة مرئية. حاول في فنه أن يجمع بين حكمة اليونانيين والإيمان المسيحي، من موانع الأفلاطونية الجديدة. إذ عبرت منحوتات كثيرة عن جنوح الروح إلى التحرر من ربة الجسد، وحينها للاتحاد بالأصل الإلهي. لذلك مالت الأشكال عنده إلى الأليزية، والتموج في حركتها. وهي - على الجملة - مانجة ومفتولة. ولذلك أيضاً فتح مايكل أنجلو سبلاً تعبيرية جديدة (الصنعة والباروك)، متجاوزاً الطريقة الكلاسيكية التي عمل بموجها كل من «دورير» و «رافائيللو». انظر: المرجع السابق، ص 1230.

163 - جاك كالو (1592 - 1635) رسّام وحفّار فرنسي، تعلّم تقنية استخدام الإزميل على يد الرسّام والحفّار الإيطالي توماسان، عرف بأسلوب خاص من خلال سلسلة أعمال «الكابريس» capricci di varie figure (1619)، المتميزة بدقة الملاحظة، والامتلاك الواضح للأسرار التقنية. جمع خياله الفني بين المتناظر - المضحك والخيالي الغريب من جهة والتوتر التعبيري الهائل من جهة ثانية. ومع ذلك ينتمي -

الواقعي، مستعجري فيه متخربة لاتنضب من الإنسانية. لأن الشخصيات الكوميديّة Scara-mouches ، ونحلم المسرح، والمهرجون، أشباح الإنسان للكثرة هذه، هي إبداعات خيالية. وهي نماذج مجهولة كلياً في العصر القديم، وخرجت مع ذلك من إيطاليا الكلاسيكية. وأخيراً، هو مَنْ أوتب «سكاناريل» 164 حول «دون جوان» 164 ومدة «ميفيستوفيليس» 165 حول «فاوست»، ملوناً شيئاً فشيئاً دراما خيال وسط أوروبا وشمالها.

→ إلى الكلاسيكية أكثر من انتمائه إلى أي أسلوب آخر، مع أن مسوداته المعكوسة Estampas لاقت إعجاب الرومانتيكين. النظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص. 320-321. والتماؤه إلى الكلاسيكية مع تجسده للمتأخر - المضحك جمل هيفو يسميه به : مايكل أنجلو الهازل.

164 - Sganarelle شخصية من شخصيات «مولير» (1622 - 1673)، الكوميديّة، تمثّل نموذجاً للزوج المنكود الخطأ. واسمه مشتق من فعل «سكاناري» في اللغة الإيطالية، ومعناه: فتح عينيه لإنسان ما. وهذا يعني أنه يُغمض عينيه باستمرار، وعن النكبات التي تنزل به خاصة. ومن باب الدعاية أن تُسمّى إنساناً باسم حركة يقوم بها. ظهر في عدة مسرحيات لمولير: مسرحية سكاناريل (1660)، ومدرسة الأزواج (1661)، وزواج بالإكراه (1664)، وطبيب رغباً عن الله (1666)، وهو هازل، لكنه واقعي جداً، قروي البنية، يعتبر عما هو أكثر لزامة وأكثر دناءة في أوساط الطبقة الدنيا. همّة الأول أن يظل مرتاحاً، فالعلمات ليست من طبيعته، وغالباً ما يبالغ عن محدوديته الذهبية بالاعتماد على القيم التقاليدية للمجتمع القائم. في مسرحية «دون جوان» (1665) له «مولير»، يصير سكاناريل خادماً عند دون جوان ويقدم عن سيده لوحة ملونة يجعلنا نلاحظ جوانب مرعبة في ذات دون جوان، كما أنه يقوم بحركات إيمائية مضحكة، ولا يتناقض ذلك طبعاً مع شخصية دون جوان المرحّة، الصادقة، الباحثة عن الحب وإشباع الرغبات الحسية. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 311، و 896.

165 - ميفيستوفيليس هو الشيطان في مسرحية «الدكتور فاوستوس» لـ «مارلو» (1564 - 1593)، وفي مسرحيته «فاوست» لـ «غوته» (تشر الجزء الأول سنة 1808، والثاني سنة 1832)، ومعنى كلمة ميفيستوفيليس هو «الذي يفيض النور» فالشخصية واحدة عند الكاتبين الإنكليزي والألماني، ولكن المعالجة مختلفة. يبيع فاوست روحه للشيطان بشرط أن يحقق له رغباته التي لم تستطع كتب السحر والطب تحقيقها له. يأخذ هذا البيع مدلولاً منسجماً مع رائد النهضة «مارلو» الذي يبين ياس →

وكم هو خُرٌّ وصريحٌ في هيئته! كم أبرزَ بِجَسَارَةٍ كُلَّ هذه الأشكال الغريبة
التي غلّفتها العصر السابق باللُّغات على استحياء! لقد حاول الشعر القديم، المُختبر
الذي تقدّمهم رفاق للأعرج «فولكان»، أن يكشف تشوُّهاتها، ييسّطها، نوعاً ما، على
بنادٍ هائلة. وتتنظّ العبقريّة المعاصرة بأسطورة الحُدّاد الخارق هذه، ولكنها تطبعه
تّة بطابع مُناقضٍ تماماً، يجعله مُذهشاً أكثر؛ إذ تُحوّل الجبابرة إلى أقزام، وتخلق من
«المالقة بِحَاثِرٍ، قُبَالِأَصَالَةٍ ذاتها» تتعدى عن «هدرة» 166 بحيرة «ليرن» 166، كلُّ
هذه التّينينات المحليّة في مَلاَجمنا الخرافيّة، ميزاب 167 مدينة «روان» Rouen،

— كان أعلى (الشيطان) أعزّه، وآل به الأمر إلى السجّن في الجحيم. وصار بالماً يثير مخربة فاوست،
وشفقة الجمهور المسيحي. على حين أن غوته لم يقرّر القطيعة بين الشيطان والله، بل ألقى الحوار بينهما،
وسوّغ وجود الشيطان في حياة البشر الفانين كي لا يمشوا سلاماً خداعاً. فالشيطان - عند غوته وهيجل أيضاً -
عامل سلمي في الصورة الكونية التي لا يخالط على تناسقها ونظامها إلا الله، والأرواح المهدية مثل روح
فاوست. لأن الشيطان الذكي، والمنطقي، وصاحب الذهن العملي لم يستطع أن يربح فاوست إلى جانيه، بل
على العكس، أوصله بطريق النفي إلى الهداية. انظر: كريستوفر مارلو، مأساة الدكتور فاوست، ترجمة
نظمي خليل، القاهرة، بلا تاريخ، وانظر: غوته، مسرحية فاوست، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، سلسلة «من
المسرح العالمي» الكويت 1988، الأعداد 232، 233، 234.

ويقصد هيجر من إيراد هذه الشخصيات طابع المفارقة والتضاد بين مسكانريل المكود الذي لا يحب المغامرات ودون
جوان المخطوظ والمغامر، وبين الشيطان، وفاوست الذي يتطوي على الإيمان فيبتعد عنه لم يعود إليه.
166 - الهدرة: أفموان خرافي ذو تسعة رؤوس، كان يعيش في بحيرة «ليرن» في اليونان، وتذكر الأسطورة
أن هرقل قتلها في واحدة من مغامراته المشهورة.

167 - هذه أسماء لأشكال المزاريب وفتحات تصريف المياه على الكنائس المنحوتة بصور حيوانات
خرافية: ميزاب مدينة روان وهو عبارة عن جسم أفعى، وفروة أسد، ورأس تين ينفض الماء من فمه
المفتوح. وهذا الشكل موجود في كنيسة نوتردام في باريس. أما «تارمسلن» مدينة «تاراسكون» فهو
حيوان خرافي يشبه التين، يصنع على شكل دمية ضخمة يحملها الناس في الاحتفالات ويتجولون
في بعض المدن كما في مدينة تاراسكون.

كان يفهمه هكذا، عندما يحشُر في عرض المبادج الملكية، وحفلات التويج، والاحتفالات الرائعة بعض الوجوه القبيحة لأقزام البلاط. ذلك أن هذا الجمال الكوني الذي كان العصر القديم ينشره بفخامة على كل شيء، لم يكن بلا رتبة؛ فالانطباع المتكرر دوماً، يمكن أن يتعب مع الأيام. والجليل على الجليل يُنتسج المفارقة بصعوبة، ونحن بحاجة إلى أن نرتاح من كل شيء، حتى من الجميل. وعلى العكس، يبدو أن المتنافر - المضحك هو زمن توقّف، وحدّاً للمقارنة، ونقطة انطلاق نسمو منها نحو الجميل بإدراك أطرى وأكثر استثارة. فالسُّمُنْدل¹⁷⁰ يُبرز جمال حورية البحر، والقزم يُجمل السُّلف Le sylphe.¹⁷¹

وقد يصيح القول أيضاً إن ملامسة المشوّه منحت «الجليل» المعاصر شيئاً ما أكثر نقاوة، وعظمة، وأكثر جلالاً من الجميل القديم. وهذا يجب أن يحصل. فعندما يكون الفن منطقياً مع ذاته، يهود كل شيء بثبات إلى غايته. فإن ابتعدت اللجنة الهوميرية عن هذا السحر السماوي، وعن هذه العذوبة الملائكية لفردوس «ملتون»، فلائن تحت نجمة عدن جحيماً خفيفاً بصورة مختلفة عن الجحيم الوثني (الترتار). أو

170 - السُّمُنْدل حيوان برمائي صغير الحجم، يشبه العظاءة، شكله قبيح بالقياس إلى حورية البحر، بل إنها تبدو - إلى جانب قبحه - أكثر جمالاً.

171 - السُّلف في الأساطير السلتية كائن خرافي كبير يرمز إلى الهواء، والقزم صغير إلى حدّ الشناعة؛ لذلك يبدو السلف - حتى لو لم يكن جليلاً - أجمل من القزم بالقياس الذي يقوم أمام النظر بين القبيح والأقل قبحاً. ومن ثمّ تتبع أهمية المتنافر - المضحك في توليد الشعور الجمالي الذي يدفع المتأمل دفعاً قوياً نحو الجميل على حدّ ما يرى هيغو. والحقيقة أن الفن أفاد كثيراً من القبيح وطاقاته التعبيرية كي يخلق ردود فعل معاكسة في أذواق الناس دون أن يعتمد عن هجاء القبيح وإدالته في أغلب الأحوال. انظر بهذا الصدد: بول (أندريه)، الفن، ذلك الغامض، باريس 1943، ص 41.

يُعتقد أنَّ «فرانسواز دوريميني»¹⁷² و«بياتريس»¹⁷³، ستكونان فائزتين عند شاعر لايعبسننا في برج «الجوع»، ولا يُخبرنا على اقتسام طعام ايفولان Ugolin¹⁷⁴ المُقْرِف؟ ولم يكن لأدب «دانتي» هذا القدر من الطلاوة لو لم يكن لديه ذلك القدر من القوة. فهل لربّات الناييع البديسات، وآلهة الموج القوية، وآلهة النسيم الخلاعية تلك الأناقة الشفافة لآلهة الموج عندنا، ولسفيداتنا؟ أليس هذا لأن الخيال المعاصر يعرف كيف يجعل مصاصي الدماء، وأكلة لحوم البشر، والمشعوذين، والسّعال، والغيلان، يطوفون ببشاعة في مقابرنا، ويعطي لهذه الجنّيات الشكل غير المادّي، ونقاوة الجوهر التي تقترّب منها الحوريات الوثنية بعض الاقتراب؟ فينوس

172 - Francesca da Rimini سيدة إيطالية كبيرة، ولدت حوالي منتصف القرن الثامن عشر، زوّجها والدها من أخ الرجل الذي تحبّه، فالتقاتد لعواطفها وخالت زوجها مع أخيه، فغضب زوجها «لانسبوتو» وقتلها هي وحبّيبها. غدت مشهورة بالمكالة التي تحتلها في «جحيم» دانتي، حيث حكم: للشاعر قصة ألامها وهي محمولة على عاصلة: «قالت فرانشيسكا إن باولو أحبّها، فلم تستطع إلا أن تبادل حبّاً بخبّ، وإن الحبّ قادهما معاً إلى موت واحد. سألتها دانتي كيف أتاح لهما الحبّ أن يتعرّذا على رغباتهما الخبيثة، فأجابته فرانشيسكا بأنهما كانا يقرآن يوماً وبلذة قصة جينفرا ولانتشلتوتو: فتأثرا بهما وقيل باولو فرانشيسكا، وفاجأهما الزوج، وقتلها معاً، ولم يقرأ منذ ذلك اليوم شيئاً انظر: الجحيم، الألبودة الخامسة، ص 127.

173 - بياتريس بوتيناري (1265 - 1290) سيدة إيطالية من فلورنسا (مدينة دانتي)، وآها دانتي وهي في التاسعة من عمرها، فصارت عنده مصدر حبّ دائم، وتجدّها في «الحياة الجديدة»، وبعد موتها بها، رواجها بسنتين أولع الشاعر بذكرها، فتحوّلت إلى رمز للتجاوز الصوري وجعلها شفيعة في «الفردوس»، الجزء الثالث من الكوميديا الإلهية.

174 - ايفولان غيرارديسكا، تسلّم أمور السلطنة في إيطاليا، فحكم حكماً إرهابياً، وسقط على أثر انقلاب، وتمّ سجنه مع عائلته كلها في (برج الجوع)، فسراح يأكل أولاده، ومات أخيراً من الجوع ذكره دانتي في «الجحيم» الجزء الأول من الكوميديا الإلهية.

القديمة جميلة، وجذابة بلا شك؛ لكن من الذي يَسَطُ على أشكال «جان كوجون» J. Goujon 175، هذه الأناقة الرشيقة، والغريبة، والأثيرة؟ من الذي أعطاهما هذه السمة المجهولة من الحياة والعظمة، إن لم يكن تجاورُ المنحوتات القاسية والقرية للمعصر الوسيط؟

إذا لم يكن خيِّط أفكارنا قد انقطع في ذهن القارىء، وسط هذه التفسيرات الضرورية، والتي يمكن أن تكون معمقة أكثر من ذلك بكثير، فلقد أدرك، دون شك، القوة التي وجب أن ينمو معها المتنافر - المضحك، بُرغم الكوميديا هذا، الذي قطعته ربة الفن المعاصرة، وأن يكبر عندما نُقِلَ إلى تربة ملائمة أكثر من تربة الوثنية واللحمة. وفي الواقع، إن الجليل le sublime وهو بصور، في الشعر الحديث، الروح كما هي، وقد طهرتها الأخلاق المسيحية، يمثِّل لها دور الحيوان الإنساني. وستكون حصّة النموذج الأول، المتحرر من أيّ رباط مدنس، المفاتن، والمحاسن، والجماليات كافة؛ إذ ينبغي أن يتمكن ذات يوم من إبداع «جوليت» 176 و «ديدمونة» 177 و «أوفيليا» 178. بينما يأخذ النموذج الثاني النقائص، والنشوهات، والقبائح كلّها. ففي هذه القسمة بين الإنسانية والإبداع، إنما تعودُ الشهوات، والرذائل، والجرائم؛ فهو

175 - Jean Goujon (1510 - 1566)، نحّات ورسّام ومعمار فرنسي، استوعب الفن القديم وحاشاه كما اطلَّع على الفن الإيطالي، وطوّر الصنعة بأسلوبه المعاكس لرشاقة عالية المستوى، يطغى عليها صفاء الملامح. وقد جعل منه فنّه في الصُور الصغيرة واحداً من أكبر النحّاتين الفرنسيين في عصر النهضة. النظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص 761.

176 - بطلة مسرحية «روميو وجوليت» لـ «شكسبير». وقد كتبها سنة 1597.

177 - شخصية من شخصيات مسرحية «عطيل» (1604) لـ «شكسبير». وهي حبيبة عطيل وزوجه.

178 - شخصية من شخصيات مسرحية «هاملت» (1600 - 1601) لـ «شكسبير».

الذي يصير فاجراً، ومتذللاً، وشراً، وشحيحاً، ومُخادِعاً، ومُفسِداً، ومُناققاً؛ وهو الذي سيصير بالتناوب «ياغو»¹⁷⁹، و«طرطوف»¹⁸⁰، و«بازيل»¹⁸¹ و«بولونيوس»¹⁸².

و«آرباغون»¹⁸³، و«بارتولو»¹⁸⁴، و«فالستاف»¹⁸⁵، و«سكابان»¹⁸⁶، و«فيغارو»¹⁸⁷.

ليس للجميل سوى نموذج واحد؛ ولدينا عن القبيح ألف نموذج. ذلك أن الجميل، إذا تكلمنا بنغمة إنسانية، ليس إلا الشكل المُعتبر في علاقته الأيسط، وتناسبه

179 - الشخصية الأكثر ميكافيلية في المسرح الانكليزي كما صوّرها شكسبير في مسرحية «عطيل». وياغو ضابط جعل عطيلاً يشكّ بإخلاص ديدموله ويقتلها.

180 - بطل مسرحية «طرطول» (1664) للكاتب المسرحي الفرنسي «مولير».

181 - شخصية أساسية في مسرحيتي «حلاق إشبيلية» (1775)، وزواج فيغارو (1784)، للكاتب الفرنسي بومارشيه (1732 - 1799).

182 - خادم الملك المقتول في مسرحية «هاملت» لشكسبير. الغاية عنده تسوُّغ الوساطة.

183 - Harpagon، بطل مسرحية البخيل (1668) للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي مولير.

184 - Bartholo، الدكتور السدي يظهر في مسرحيتي «حلاق وشبيلية» (1775)، و«زواج فيغارو» (1784) للكاتب الفرنسي «بومارشيه».

185 - Falstaff، شخصية من شخصيات مسرحية «هنري الرابع» (1597-1598) للكاتب الانكليزي المشهور شكسبير.

186 - Scapin، الشخصية الأكثر ذكاءً في مسرحيات مولير، وفي المسرح الفرنسي عامة. بطل مسرحية «احتمالات سكابان» (1761) لمولير.

187 - Figaro، شخصية ابتدعها بومارشيه وظهرت في ثلاث من مسرحياته: حلاق إشبيلية، وزواج فيغارو، و«الأم المثلثة» (1784).

يغلب على هذه الشخصيات كلّها الطابع المازل مع ما يرافقه من احتيال ومكر. انظر: معجم

الشخصيات نفسه، الصفحات بحسب تنابع الشخصيات: 384، 387، 368، 119، 460.

الأكثر إطلاقاً، وانسجامه الأكثر حميمية مع بنية نظامنا الجسدي وهكذا يقدم لنا على الدوام تجسوعاً كاملاً، لكنه شائد مثلاً. وعلى العكس، فإن ما ندعوه بـ «القيبح» هو تفصيل من كل كبير يهرب منا، لا ينسجم معنا، إنما مع الإبداع بأكمله. لهذا المسبب يقدم لنا دون توقف ملامح جديدة، لكنها غير كاملة.

إن ملاحظة قُشُوم المتأفر - المضحك في العصر الحديث وانطلاقه لدراسة غريبة. المتأفر - المضحك اجنياح، وسيل، وفيضان؛ إنه سيل عارم حطّم حاجزه متجاوزاً وهو يول، الأدب اللاتيني الذي يختصر، ويلون فيه تاج «برس» 188، و «بيثرون» 189، و «جوفينال» 190، ناركاً فيه «الحمار الذهبي» 191 للشاعر «أبوليه» 191.

188 - Perses (62-34) شاعر لاتيني رواقى، ألف ست هجاليات عبر من خلالها عن أحاسيس مرادق يرنو إلى الصفاء، وعن مشاعر البغضاء داخله، وذلك بأسلوب منحّر غامض. النظر: موسوعة بوتني روبر، نفسه، ص 1425.

189 - Petrone (منولي سنة 65)، شاعر لاتيني أبوقوري، وهو مؤلف رواية «الساتيركون» التي يمتزج فيها الشعر بالنثر والجدل بالهزل، وتفصيلها طويلة وغزيرة، تُعكس قصة تسكع «أنكلوب» ورفيقه «أسكليت» و «جيتون». ويدين «بيرون» فيها كل ما هو مضحك في السلوك الإنساني. المرجع السابق، ص. ص 1658-1659.

190 - Juvenal (140-55) شاعر لاتيني ساخر كتب ست عشرة هجالية يلاحق فيها، بعنف منفعل، رذائل عصره، معارضاً بين روما في عصره، وروما القديمة التي مجتهدا شيشرون، وتيط - لايف. المرجع السابق، ص 974.

191 - Apulee (170-125) شاعر لاتيني من أصل إفريقي، عاش قليلاً في قرطاجنة، ثم هاجر إلى أثينا، فأسيا الصغرى، وهناك تعرف على الصوفية الشرقية والأفلاطونية. أشهر مؤلفاته «التحوّلات» أو «الحمار الذهبي»، وهي عبارة عن قصة خرافية مكوّنة من (11) كتاباً هجائياً وصوفياً في آن معاً؛ ذلك أن «ليسيوس» الذي تحوّل إلى حمار يبحث من وسط اجتماعي إلى آخر عن الزهرة التي تعيد له شكله البشري. ويهب نفسه أخيراً للإلهة المصرية إيزيس. تأثر بهذا العمل رابليه، وسرفانتس، وبيرفال. النظر: المرجع السابق، نفسه، ص. ص 88 و 1218.

ومن هنا ينتشر في خيال الشعوب الجديدة التي أعادت بناء أوروبا. يفيض بغزارة على القاصيين، ومدوّني الأخبار، والروائيين. ونراه منتشرًا من الجنوب إلى الشمال. يُمثل في أحلام الأوطان الجرمانية، وفي الوقت نفسه يُحيي بروّحه هؤلاء الروائيون Romanceros الإسبانيون المحزّمون، إلبادة حقّة للفروسية. فهو، مثلاً، يرسم في الرواية العاطفية Le roman de la rose احتفالاً مهيباً، بمناسبة اختيار ملِك، على هذا النحو:

حينئذٍ، يختارون رجلاً قبيحاً

وسيكون الأضخم عظاماً بينهم

إنه يطبع بطابعه، على الأخص، هذه العمارة الرائعة التي كانت تحتل مكان الفنون كلّها في العصر الوسيط. ويترك أثره على جبهة الكاتدرائيات، يؤطر حجيمها ومظهرها تحت قوس بواباتها، ويجعلها تتوهج على زجاج نوافذها، ويدور بعمالقته، وكلاب حراسته، وشياطينه، حول تيجان الأعمدة، وعلى طول الأفاريز، وعلى أطراف الأسطحة. ويمتدُّ بأشكالٍ لا تحصى على الواجهات الخشبية للمنازل، وواجهات القصور الحجرية، وواجهات الصروح المرمرية. ومن الفنون يمضي إلى الأخلاق؛ وبينما يجعل الشعب وعشاق الكوميديا يصفقون، يُقدّم للملوك مُضحكي البلاط. وبعدئذٍ، في عصر اللباقة (ق17)، يُظهر لنا «سكارون»¹⁹² تقريباً على

192 - Paul Scarron (1610-1660)، كاتب فرنسي بوهيمي، لم كهنوتي إذ ارتبط بأسقف مدينة «مان»، ومع أنه صار معوقاً، لم ينقطع عن الصالونات الأدبية، كتب هزليات كثيرة شديدة الإضحاك والسخرية. انعكست في شعره المازل جملة الملاحظات التي اختزنها في ذاكرته من أيام الشباب في باريس. من أهم أعماله التي تبلغ العشرين، الرواية الهزلية التي تصوّر مجموعة من الكوميديين -

حدود طبقة لويس الرابع عشر. وهو الذي يُزَيْن، أثناء انتظاره، شِعَار النبالة، ويرسم على نقود الفرسان هذه الرموز الهيروغليفية للإقطاعية. ومن الأخلاق، ينخرط في القوانين؛ إذ تحتج ألفُ عادة غريبة على عبوره إلى مؤسسات العصر الروميّط. ومثلما كان قد جعل «تيسبيس» يَثْبُ في طَنْبُرِهِ ملطَّخاً بالكَّثَر، فهو يرقص مع رجال القضاء على هذه الطاولة المشهورة من للمرمر التي كانت تُستخدم في وقت واحد مسرحاً للتمثيلات الهزلية الشعبية وللمآدب المَلَكِيَّة. وأخيراً، يدخل حتى الكنيسة بعد أن قُبِلَ في الفنون، والأخلاق، والقوانين. إذ نراه ينظّم، في كل مدينة للكاثوليكية، واحداً من القدّاسات المتميّزة، والمواكب الغريبة حيث يسير الدين برفقة الخرافات كلّها، والجليل يُحاط بشتى أنواع المتنافر - المضحك. فلكي نرسمه بلمح واحد نقول: ما هي، في فجر الآداب هذا، حميَّته، ودقته، ونسْغُ إبداعه، إذ يُلقى، لأوّل وهلة، ثلاثة «هوميروسات» ساعرين على عتبة الشعر المعاصر: «أريوست»¹⁹³ في إيطاليا، و «سرفانتس»¹⁹⁴، في إسبانيا، و «رابليه»¹⁹⁵ في فرنسا.

← الجزائري، من مدينة «مان»، على رأسهم رجل شاب مسؤول عن عائلة ضخمة، لكنه يضع قباعاً ويتجول مع حبيته هرباً من غيرة بارون مدينة «مالدايور». انظر: معجم بورداس للأدب الفرنسي، نفسه، ص.ص 719-720.

193 - Arioste (1474-1533) شاعر إيطالي تأثر بـ «هوراس» و «بلوتوس» و «تيرانس»، وكتب مجموعة من «الهجائيات»، أرسى بكوميدياته (و بـ «السماصرة» (1528) خاصة) قواعد المسرح الإيطالي الأصيل. ويرى الدارمون أن قصيدته البطولة - الهزلية المطوّلة «رولان الغاضب» (1502) ولشرت بين سنة 1516 وسنة 1532، أبرزت رشاقة أسلوبه وشاعرية لغته وجأها. وهي أشهر مؤلف من مؤلفات عصر النهضة الإيطالية، انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص.ص 102-103.

194 - Cervantes (1547-1616) كاتب إسباني عاش حياة ارتحال وضيق؛ لذلك لم تصل معلومات كافية عنه: فمرة يرتاد الجامعة، ومرة يرافق الكاردينال «أكوافيغا»، ومرة يصير سفير البابا في -

« روماً، وأخيراً يصبح عسكرياً، ويشارك في معركة «ليسانت»، ويفقد ذراعه. حاول في كتاباته أن يجسد قيم البطولية في إسبانيا التي تنهار قيمها الأخلاقية. أسره الأتراك، وقضى خمس سنوات في سجن الجزائر، فبث معاناته في مؤلفاته، وبعد عودته إلى بلده تعاطى أعمالاً مشوهة أدخلته السجن من جديد. عرف أدبياً إثر نشر روايته الرعوية لاغالاليا (1585)، ولم ينشر الجزء الأول من روايته «دون كيشوت» إلا سنة 1605، والجزء الثاني تأخر حتى سنة 1615: ولجوى هذه الرواية يتلخص بإدانة القرون الوسطى برمتها من خلال فارس مهروس يريد أن يمرر العالم من الفساد دون أن يمتلك أية وسيلة - خارج أوهامه - لتحقيق إرادته. وأصر - رغم ذلك - على حمل السيد، والسعي وراء الوهم الذي خلقته في ذهنه قراءة روايات القروسية، يرافقه جاره الفلاح «سانشو بانسا» المدهش دوماً من غطل صاحبه الذي وعده بإمارة من الإمارات التي سيحررها. ولم تمنعه بساطته الفلاحية من إرشاد معلمه منذ البداية إلى الحقيقة، ولكنه انساق معه في رحلته المبكية المضحكة التي انتهت بهزائمه المتلاحقة، وعودته إلى بيته، ليموت وهو يكرر وصيته لقريبته التي كانت تعني به بأن تُقلع عن قراءة روايات القروسية. وكان موقفه رمزاً لوعي إسبانيا لذاتها، وبداية للنهضة. النظر: غسنون (بيار)، سرفانتس، ترجمة المحامي حبيب شر، سلسلة أعلام الفكر العالمي بيروت 1979.

195 Rabelais (1494-1553) كاتب فرنسي، وطبيب مشهور (أستاذ في علم التشريح)، صار فيما بعد حُررياً في مدينة «مودون». وهو مؤلف الرواية البطولية - الخزلية «غارغانتوا وبترغريل» التي ظهرت تباعاً على الشكل الآتي: 1 - بتراغريل (1532)، 2 - غارغانتوا (1534)، 3 - الكتاب الثالث المرواية (1546)، 4 - الكتاب الرابع (1548)، 5 - الكتاب الخامس - المزور جزئياً (1564). موضوع الرواية يدور حول الإنسان العملاق: رمز الإنسان غير المحدود، وسيد الكون. في البداية يركز رابليه على الجانب الخزلي للبطل «غارغانتوا»؛ إذ يعطي أبعاده الجسمية والكميات المدهشة التي يأكلها، والأفعال الغرائبية التي يقوم بها. إنه يحكي بسرّ والده، ويتجاوزها إلى الأعجب. فقد كان أبوه (الخوصلة الضخمة) غريباً مشهوراً بأنه يشرب أي كأس تقدم إليه بجرعة واحدة، وأمه «غارغاميل» بنت ملك باربيون ذات أنف كالمنقار الجميل، ووجهها وجه إنسانة أكولة. قتلت غارغاميل بـ «غارغانتوا» مدة أحد عشر شهراً قبل ولادتها بعثة أيام أموت بلبث 367014 ثور وتغلبها من أجل «للاء الذئب»، وأكلت أمعاءها المخشوة كلها. وطلب منها زوجها ألا تأكل كثيراً لأنها ستضع مولودها بعد حين، ومع ذلك أكلت (480) كغ من الحبوب، وشربت 180 ليتر من الدهن السائل، وأضالمت إليها ست طناجر كبيرة.

سيكون إبراز هذا التأثير للمتنافر - المضحك في الحضارة الثالثة أكثر من ذلك ريادة عن الكفاية. فكل شيء يُبين، في العصر المسمى «رومانتيكياً» ارتباطه الحميم والإبداعي مع الجميل. إذ لا توجد، حتى في أكثر الملاحم الشعبية ساذجة، ملحمة لا تشرح أحياناً، بفطرة جذابة، هذا السرّ في الفن المعاصر. إذ ما كان ممكناً أن يُبدع العصر القديم «الحسناء والوحش»¹⁹⁶.

صحيح أن يقال إنّ هيمنة المتنافر - المضحك على الجليل، في الآداب، خلال

... وأثناء الولادة لم يخرج رأس الوليد بصورة طبيعية، فشدّوه من أذنه اليسرى، ولما خرج لم يبك بكاء الأطفال المعهود، بل صرخ بأعلى صوته: أريد أن أشرب. وخلال دقائق وضع حليب أمه، وحليب أبقار المقاطعة، وتابع صراخه: أريد أن أشرب. ومع الأيام صار عملاقاً هائلاً يركب فرساً في رقبته جرس كنيسة لوتردام، وإذا حركت ذيلها تقطع أشجار غابة كاملة. وحدث أنه شارك في الحرب، فكان الفارس مع فرسه يقع في لصعة طعامه، فيزدره دون أن يلاحظ وجوده وهو ينزلق في حلقه. ولا تلتفى ما وراء ذلك من إدانة صريحة لقصور فكر القرون الوسطى ومؤسساته، ومنها السوربون خاصة.

لكن رابليه حل بطله دلالة أخرى أسعفته في التعبير عن الأحلام العظيمة والعملاقة للنزعة الإسبانية في أول عهدها. وهو - وإن استوحى كثيراً من الإنجيل، والفلسفة القديمة - لم يخرج على فكرته في بيان ما يمكن أن تصل إليه الرتبة العقلية من العجائب. وأيا كانت وجوه النظر إلى هذه الشخصية متباينة، تبقى من أبرز ما أبدعه أدب عصر النهضة في فرنسا. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 408-406. انظر: معجم بورداس للأدب الفرنسي، نفسه، ص. 630-633. انظر: غارغانتوا ولباغريل (بالفرنسية)، تقديم لوي فيرنان سيلي، باريس 1959. انظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، نفسه، ص. 477-481.

196 - La belle et la bete : قصة للكاتبة الفرنسية «ماري لوبرانس دوهمون» (1711-1780)، استخلصتها من مجموعة قصص بعنوان «المخازن»: مخزن الأطفال (1757)، ومخزن المراهقين (1760)، ومخزن الفقراء (1768)، وبالتحديد من «مخزن الأطفال». وقد قام «جان كركتو» بتحويل هذه القصة إلى فيلم سينمائي سنة 1946. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص. 76-77.

العصر الذي توقّنا عنده للتوّ، بارزةً بوضوح. لكن ذلك حتّى رتّة فعل، وحماسة تحديد ينقشع؛ إنها موجة أولى تتراجع شيئاً فشيئاً. فتمودج الجميل سيستأنف، عمّا قريب، دوره، وحقّه الذي لا يستبعد المبدأ الآخر، إنّما يتفرّق عليه. إنه الزمن المناسب كي يكتفي المتنافر - المضحك بزواوية لوحة في اللوحات الجدارية الملكية لـ «موريو» 197، وفي الصفحات المقدّسة لـ «فيرنيز» 198، وبأن يكون داخلاً في لوحتي «الحساب الأخير» الرائعتين اللتين تتباهى بهما الفنّون، وبهذا المشهد من السعادة والرّعب الذي أغنى به «مايكل أنجلو» الفاتيكان، وبهذا السقوط المرعب للرجال الذين يُلقى بهم «روبانس» على طول قباب كاتدرائية «أنفير». لقد جاءت

197 - Murillo (1618 - 1682) رسام إسباني، تميّز أسلوبه - في البداية - بالواقعية التعبيرية، ونتيجة معرفته الجيدة بالفنّانين الفلمندين، درس مجموعة اللوحات الملكية خلال إقامته في مدريد، وبعده لفسل مجموعة من إحدى عشرة لوحة لـ «فرانيسكان» مدينة إشبيلية (1645 - 1646)، وكان هذا كافياً لشهرته، ولزّاكم الطلبات عليه. فراح يتحرّر شيئاً فشيئاً من المرحلة القاعمة لألوانه (كما في لوحة «مطبخ الملائكة»)، ويستخدم الألوان القاعمة والخطوط الانسيابية. له مجموعة لوحات جدارية أغلبها يدور حول موضوعات دينية (في كنيسة سانتا ماريا لابلاتكا، وفي دير الكابوتشين، وكنيسة مشفى الإحسان)، ومن أكثر لوحاته واقعية، لوحة «الصبي الشحاذ»، الموجودة في متحف «اللوفر» بباريس. النظر: موسوعة لاروس، المجلّد الرابع، ص 2123، وانظر: موسوعة يوتي روبير، نفسه، ص 1285.

198 - Veronese (1528 - 1588) رسام إيطالي، تميّز بأسلوب شامل للقديم والحديث، برع في رسم اللوحات الجدارية، وفي التزيين، وقد تأكّد حبّه للألوان، وللحركة، وللمنظور المعماري المستعار في مجموعته الجدارية «تاريخ إيستر» و «حياة القديس سيباستيان» في سان سيباستيان (1555 - 1556). وفي سنة 1562، رسم لوحاته الترينية الرائعة في «لا فيللا باربارو»، ووصل إلى قمة فنّه مع الرسوم السقفية والجدارية في قاعات الطعام الجماعية، مثل لوحة «أعراس كالا» (1563) الموجودة الآن في متحف «اللوفر» وعلى العموم، عكس فنّه طبيعة الحياة الحضرية لمدينة «فينيسيا» في القرن السادس عشر. النظر. موسوعة لاروس ص 3159.

لحظة إقامة التوازن بين المبدئين. وإن رجلاً، وشاعراً مَلِكاً كما يقول «دانتى» عن «هوميروس»، سيُحْدَد كل شيء. ومنوحد العبقرتان للتنافسان شغلتهما المزدوجة، وسينشق من هذه الشعلة شكسبير.

شكسبير والدراما

ها نحن نصل إلى قطب الشعرية للأزمة الحديثة : شكسبير 199؛ إنه الدراما،

199 - Shakespeare (1564 - 1616)، الكاتب المسرحي الإنكليزي المشهور، ابن تاجر الأخشاب والصوف والحبوب، لم يعيش طويلاً في بلدته الصغيرة «سوافورد»، بل هجرها باكراً ليتحق بفرفة تمثيل مسرحي في لندن، ولينخلف علو نجمه إشكالاً كبيراً يتعلق بمدى صحة أن يكون هذا الممثل المتواضع قد كتب تلك الروائع الأدبية المنسوبة إليه. فتمة تخمين يفيد بأن «فرانسيس باكون» أو أخاه «أنطوني»، أو الكروست «ديربي»، كتب هذه المسرحيات، وخوفاً من السمعة السيئة طلب من شكسبير أن ينشرها باسمه. وهذا يذكرنا باختلاف الحاصل حول شخصية الشاعر اليوناني «هوميروس». فالشخصيات العظيمة - كما أشرنا - تثير دوماً مع ما تتركه من الدهشة شكاً بقدرته الإنسان العادي على أن يأتي بما أتت به. ولنا معنيين كثيراً بهذه المسألة، بقدر ما نحن مشغولون بتقديم فكرة موجزة عن دواعي اعتبار هيمو أن شكسبير فاتحة العصور الحديثة، وذلك من خلال عرض مراحل تطوّر تجربته الإبداعية، وما تميّزت عنه. فقد مرّ لتأججه بأربع مراحل يُجمع على تصنيفها الدارسون:

1- تقع المرحلة الأولى بين عامي 1588 و1595، اكفي شكسبير فيها بأعداد مسرحيات كتبها غيره، بما يتلاءم مع حاجة فرقته الكوميديّة. وكان يحاكي الشاعر المشهور المعاصر له وهو «مارلو»، دون أن يكفي حمّة اندفاعه إلى تأكيد ألكساره في ترسيخ البهجة بالحياة، على نحو ما يلاحظ في مسرحياته: هنري السادس، وكوميديا الأخطاء، وريتشارد الثالث.

2- المرحلة الثانية من 1595 - 1600، حيث بدأ طبعه الفردي يتوضح أكثر، إذ راح يضع من ذاته في الشخصيات المعروفة تاريخياً، أو في شخصيات مسرحيات أثرت فيه، وفي هذه المرحلة كتب أعظم مسرحياته التاريخية: هنري الرابع، وهنري الخامس. وكتب بعض الهزليات الساخرة مثل: -

— تراثات فاندسور السعيدات، وكما يجاز لك، وليل الملوك.

3 - المرحلة الثالثة من 1600 - 1608، هي المرحلة التراجيدية المتميزة بموت البطل التراجيدي: يوليوس قيصر، وهاملت، وغطيل، والمملك لير، ومكبث. فهؤلاء الأبطال يعكسون العذاب الدفين في قلب شكسبير، وفلسفته السوداوية عن الحياة.

4 - المرحلة الرابعة من 1608 - 1612، تسجل التغمّة الرفيعة لأسلوبه دون أن يغيب عنها الحس المأساوي، ودون أن يتعد عن إشعار القارئ بأن الشاعر يقول كلمة السوداع للشعر المسرحي: انطونيو وكليوباترا، هنري الثامن، العاصفة، وقصة الشتاء.

لقد كتب شكسبير 35 مسرحية خلال ربع قرن، وعاد في الخمسين من عمره إلى حياته الهادئة في مسقط رأسه. ونحن لم نذكر مسرحياته كلها فهناك إلى جانب مذكراته مسرحيات أخرى كثيرة من مثل: تيتس أندرونيكوس (1594)، وعذابات الحب الضائع (1595)، وترويض الغنود (1594)، وحلم ليلة صيف (1595)، والمملك جان (1596) وكلام كثير عن لاشي (1598)، ويوليوس قيصر (1599)... الخ. يتسم شكسبير في مؤلفاته بقوة التعبير الجديرة بالتوغل داخل الذات البشرية ونشر أسرارها المتأرجحة بين الرفعة والدناءة، والخير والشر، والجذو والهزل، والنظام والفوضى. فشكسبير ينادي بالنظام ومحاربة الفوضى: تجد العهد الملكي (عهد إليزابيث)، ووقف عند الطهرين، باحثاً عن سلام الذات البشرية الجماعي.

فإذا كان الشر انتهاكاً لواقع الضيف، وخيانة له، وتفريطاً بحقه، فإن الخير هو استعادة احترام الضيف وحسن استقباله وتكرمه. وضمن هذه الدائرة تلو منجاة العواطف، واصطراعها، إلى درجة أن المنزل يحتل بالجد، والقوة بالضعف، والوفاء بالخيانة، والواقعية بالغرائبية. وهذا ما جعل من شكسبير معبراً عند الرومانتيكيين بدءاً من كولريدج ومروراً بـ «ليسينغ»، و «غوته» و «شيللر»، وانتهاء بـ «فيكتور هيجو».

للمزيد من التعمق في الأفكار السريعة التي عرضناها، انظر: مسرحيات شكسبير (بالفرنسية)، ترجمة فرانسوا فيكتور هيجو، تقديم «جيرمان لاندري»، باريس 1965. ص.ص 7-18. وانظر: آ. كوزيل، مختارات من الأدب الانكليزي، باريس الطبعة الخامسة 1934، ص.ص 149-153. وانظر: موسوعة لاروس، نفسه، ص.ص 2814-2815. وانظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص.ص 1696-1697. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، نفسه، ص.ص 201-205 وانظر: هاري ليفن، الكسارات، مقالات في الأدب المقارن، ترجمة عبد الكريم محفوض، دمشق 1980، ص.ص 167-197.

الدراما التي تفسر بنفس واحد المتنافر - المضحك والجميل، المرعب والساخر، التراجيديا والكوميديا، فالدراما هي الطابع الخاص للعصر الثالث للشعر وللأدب الراهن.

وهكذا، ولكي نلخص بسرعة الأحداث التي لاحظناها حتى الآن، يكون للشعر ثلاثة عصور يتطابق كلٌّ منها مع عصر المجتمع: القصيدة الغنائية (I. ode)، والملحمة (I. epos)، والدراما (I. drame). العصور البدائية غنائية، والقديمة ملحمة، والحديثة درامية. القصيدة الغنائية تمجد الخلود، والملحمة تعظم التاريخ، والدراما ترسم الحضارة. السذاجة بيئة الشعر الأول، والبساطة بيئة الثاني، والحقيقة بيئة الثالث.

رواة الملاحم يسجلون انتقال الشعراء الغنائيين إلى شعراء ملحمين، مثلما يسجل الكتاب الروائيون انتقال الشعراء الملحمين إلى شعراء مسرحيين. ويولد المؤرخون مع قدوم العصر الثاني، ومدوني الأحداث والنقاد مع قدوم العصر الثالث. شخصيات القصيدة الغنائية شخصيات حيازة: آدم، قابيل، نوح، وشخصيات الملحمة عمالقة: أختيل وأثريوس وأوريسس، وشخصيات المسرحية بشر: هاملت، ومكبث، وعطيل. القصيدة الغنائية تعيش من المثل الأعلى، والملحمة من العظمة، والدراما من الواقعي. وفي النهاية، ينبع هذا الشعر بأشكاله من ثلاثة مصادر كبرى: الإيجيل²⁰⁰ وهوميروس وشكسبير.

200 - يعتبر الدارسون الأوروبيون الإيجيل مصدراً ثراً لثقافتهم، ولأدبهم أيضاً. لأن ما يقدمه من قصص وأخبار وأعراف يلخص عصارة الفلسفات الشرقية وتصوراتها عن الحياة والموت. ويقسم «الإيجيل» إلى قسمين: العهد القديم، والعهد الجديد. ويطلق عليه اسم «الكتاب المقدس». العهد القديم (الخاص باليهود) مكون من (39) سفرًا وجملة إصحاحاته 929: السفر الأول: التكوين 2- الخروج 3- اللاويين 4- العدد 5- التثنية 6- التثنية 7- التثنية 8- التثنية 9- التثنية 10- التثنية 11- الملوك الأول 12- الملوك الثاني، «...» 13- أيوب 14- الخ. بينما يتكون العهد الجديد

هذه هي إذاً المظاهر المتنوعة للفكر في مختلف عصور الإنسان والمجتمع، ونحن نقتصر بذلك على استخلاص نتيجة. وما هي أرجحها الثلاثة من شباب، ورجولة، وشيخوخة. فسواء أفتحصنا أدباً خاصاً، أم الآداب كلها مجتمعة، فدائماً سننتهي إلى الحقيقة نفسها: الشعراء الغنائيون قبل الشعراء الملحميين، والملحميين قبل الدراميين. في فرنسا «ماليرب» 201 قبل «شابلان» 202، و «شابلان» قبل

الخاص بالمسيحيين من أربعة أجيال هي:

1 - إنجيل متى ويتضمن (28) إصحاحاً.

2 - إنجيل مرقس ويتضمن (16) إصحاحاً.

3 - إنجيل لوقا ويتضمن (24) إصحاحاً.

4 - إنجيل يوحنا ويتضمن (21) إصحاحاً.

بالإضافة إلى أعمال الرسل التي تنسب روايتها إلى لوقا، ورسائل بولس، وجاتك، وبطرس، ويوحنا، وبهردا، والرؤيا المنسوبة إلى يوحنا.

انظر: الكتاب المقدس، منشورات جمعية الكتاب المقدس، بيروت 1962.

وانظر: الموسوعة الكولبية المصغرة، الجزء السابع، نفسه، ص. ص 86-90.

201 - Malherbe (1555-1628) شاعر ونال فرسي، تعاطى الخامة بعد أن درس الحقوق في جامعتي «بال» و «هيدلبرغ»، ثم أهتمها ليتفرغ لكتابة الشعر والدراسات النقدية، ولشر مجموعة شعرية بعنوان «دموع القديس بطرس» اعتمد فيها قواعد شعر الباروك. وموت هنري دانغوليسم فقد سنده، عاش حياة مضطربة صعبة، وما استقر به الحال إلا بإقامته في باريس سنة 1605. ومنذ ذلك قاد حرب المدرسة الكلاسيكية ضد مدرسة الباروك، محدداً قواعد عروض الشعر والقافية، وداعياً إلى ضرورة أن يخضع الإلهام الشعري للمنطق والعقل. وباختصار عمده «ماليرب» إلى إرساء أسس صنعة الشعر في ضوء المثل العليا الجمالية للأسلوب الكلاسيكي.

انظر: الأدب الفرنسي من خلال النقاد المعاصرين، الجزء الأول، نفسه، ص. ص 248-257. وانظر:

بوردام، نفسه، ص. 475، وانظر: كالفيه، نفسه، ص. ص 203-207.

202 - Chapelain (1595-1674)، عضو مؤسس للأكاديمية الفرنسية، وهو من أوحى ←

«كورنيه»²⁰³؛ وفي اليونان القديمة، «أورفيوس» قبل «هوميروس»، و«ميرس» قبل أسخيلوس؛ وفي الكتاب المقدس، التكوين La Genese قبل «الملوك»، والملوك قبل أيوب؛ أو لنقل - كي نعيد هذه التراتبية الكبرى لسائر أشكال الشعر التي استعرضناها للتو - الإنجيل قبل الإلياذة، والإلياذة قبل شكسبير.

— بالفكرة لـ «ريشيليو». كان ذا مكانة مرموقة بين لقاد عصره، وعلى الرغم من أنه كان قد عرف كيف يكتشف عبقرية الكاتب المسرحي «كورنيه» كتب بيان (مشاعر الأكاديمية الفرنسية إزاء مسرحية «السيد»)، سنة 1637. كان في مجال النظرية النقدية أكثر غموضاً من «بوالو». ولكنه، من الناحية التاريخية، كان سنة 1630 أكثر فائدة من بوالو في سنة 1674. ومهما يكن من أمر، يُستجّل لصالحه أنه مستشار ريشيليو ودافعه لرعاية الفنون والآداب. النظر: معجم بورداس، نفسه، ص 157.

203 — Corneille (1606-1684)، كاتب مسرحي فرنسي، عمل محامياً في مدينة «روان»، وفي أثناء ذلك عرض عدة مسرحيات في باريس حظيت بإعجاب الجمهور، فدعاه «ريشيليو» ليصبح عضواً في جمعية الكتاب الخمسة. ولأقت مسرحيته «السيد» Le Cid، نجاحاً عريضاً قلّل كثيراً من وقع إخفاق المسرحيات التي جاءت بعدها مثل مسرحية «ليودور» (1645-1646)، و «بيرثاريت» 1652. ويهود فسط كبير من نجاحها إلى الخصومة الهائلة التي أثارها بين النقّاد، والتي لم يتجسّد «شاهلان» في إرضاء الجمهور ببيانه عن مشاعر الأكاديمية حولها. وإذا كانت هذه المسرحية قد خطّت له معالم مرحلة ثانية لإبداعه، فقد ختمت المرحلة الثالثة (1652-1659) لمراجعة مؤلفاته بعين موضوعية ناقدة، في كتاب «خطابات حول التراجيديا». وبدأ المرحلة الرابعة (1659-1674) بعرض مسرحية «أوديب» التي صقّق لها الجمهور لكن في جوّ مختلف جداً عن جوّ «السيد». ولا نجد أن وداعه للمسرح في آخر عشرين سنوات من عمره يكون مرحلة خامسة من مراحل إبداعه. تميّز أبطاله بأنهم ليسوا لعبة بيد الأحداث، إنما هم سادة أنفسهم، وعلى ما يقال عن قصوره في استنطاق الإغريق والرومان كما يجب، دشّن «كورنيه» التراجيديا الحديثة في «السيد» و «هوراس» و «سيفيا» و «بوليوكت»: فقد أحيا أبطالاً في قلب المعاناة، وأنطقهم برفض الانهزام أمام البؤس والشقاء وحتى أمام الموت، جاعلاً منهم الضحايا والجلّادين، الجلّادين لأنفسهم كما للآخرين، والضحايا بإرادتهم. النظر: المرجع السابق، ص.ص 198-204. النظر: كالغيه، نفسه، ص.ص 248-261.

يبدأ المجتمع، في الواقع، بالتغني بأحلامه، ثم يحكي ما يفعل، وأخيراً يشرع برسم ما يتصوره. واختصاراً نقول: لهذا السبب الأخير، تستطيع الدراما، الجامعة للخصائص الأكثر تناقضاً، أن تكون في آنٍ واحد عميقة وواضحة، فلسفية وجذابة.

ربما كان من المنطوق إضافة أن كل شيء في الطبيعة يمرُّ بهذه المراحل الثلاث: بالغنائية، والملحمية، والدرامية. لأن كل شيء يولد، ويعمر، ويموت. وإن لم يكن مؤثراً للسخرية أن تُمزج مقاربات الخيال العجيبة باستنتاجات العقل القاسية، فيمكن شاعر ما أن يقول إن شروق الشمس، مثلاً، نشيد، وظهيرتها ملحمة مذهشة، وغيبابها دراما ظلامية حيث يتصارع النهار والليل، الحياة والموت. لكن هذا سيكون شعراً، وربما جنوناً. فعلى أي شيء يبرهن هذا ؟

لنقتصر من الأمر على الحقائق المجموعة آنفاً: ولنكملها من جهة أخرى بملاحظة هامة. ذلك أننا لم ندع إطلاقاً أننا خصصنا عصور الشعر الثلاثة بمجال حصري، لكننا حددنا فقط طابعها البارز. فالإنجيل، هذا الأثر الإلهي الغنائي، ينطوي كما حددنا قبل قليل، على ملحمة، وعلى دراما في طور التكوّن، الملوك وأيوّب. ونلمس في كل القصائد الهوميرية بقية شعر غنائي، وبداية شعر مسرحي. فالقصيدة الغنائية والدراما تتقاطعان في الملحمة. فكل شيء في كل واحد؛ إنما يوجد فقط في كل شيء عنصر عام تُنَاط به العناصر الأخرى كلها، ويفرض على الكل طابعه الخاص.

الدراما هي الشعر الكامل. بينما لا تتضمن منه القصيدة الغنائية والملحمية سوى الرشيّم؛ فالدراما تشملهما في حال تطوّرهما، تلخصهما، وتحتويهما. حقاً، إن الذي قال: ليس للفرنسيين ذهنية ملحمية، قال كلاماً صحيحاً ودقيقاً؛ ولو قال: الفرنسيون

المعاصرون، لكانت كلمة «روحي» عميقة أكثر. ومع ذلك، فلا جدال في أمر
العنصرية الملحمية خاصة في مسرحية «راسين»²⁰⁴ المتأثرة: «أتالي»²⁰⁵، فهي رفيعة،

204 -- Racine (1639-1699) شاعر مسرحي فرنسي، يُعدّ واحداً من أقطاب المدرسة الكلاسيكية إلى
جانب كورينه وكنو Quinault (1635-1688)، ويمرّى النقاد أنه يشكل حلقة وسطى بين أسلوب
الكاتبين المذكورين في معالجة عاطفة الحب: فعلى حين يمرّ كورينه أن الحب نقطة ضعف في البطل
المأساوي، وعلى حين يعتقد كينو هذه العاطفة جاعلاً منها موضوع مسرحياته الأوحده، فجميع راسين
بين تمجيد الحب والاهتمام بالحب الخالد الذي يتعد عن أن يكون نقطة ضعف. حتى لقد أطلق
الدارسون عليه لقب: رسام العاطفة الإنسانية وربما كان أسلوبه منطعاً بالصفات التي ورثها عن عائلة
أمه وأبيه: طباع عائلة راسين هادئة، يتميزون بالاحتشام واللباقة والورع بينما كانت عائلة
«سكولان» - وهي عائلة أمه - معروفة بالطبع الحاذق، وحب السيطرة، والتجبر. وقد أُلحِد الطبعان في
شخصيته، رغم أنه عاش في كنف جدته بعد وفاة أمه وأبيه وهو في الرابعة من العمر.

تابع دراسته في «البوررويال»، وتعمق في الأدب القديم والإنجيل، وما إن عرض أول مسرحياته
«التيبالد أو الإخوة الأعداء» (1664) حتى علا نجمه، ولاقى إعجاب مولير وبوالر، ونسأت نجاحاته
تباعاً في مسرحياته: الدروماك، وبرتاليكوس، وبيرينيس، وباجازيه. وبعد انتخابه عضواً في الأكاديمية
الفرنسية حقق ذروة الجهد بمرضى «ميربيدات» و «الميجينا» و «ليدر». وجعلت منه مسرحية
«الميجينا» نموذجاً للعنصرية الشابة المباركة من الله، فجاحها كان تاريخياً، وغرست أربعين مرة دون
انقطاع. وفي سنة 1677 صار كاتب سيرة الملك، وشخصية رسمية اعتبارية، ففوت همته، وقلّ إنتاجه،
وما كتب شيئاً ذا قيمة سوى مسرحيته «أتالي». التي ستتحدث عنها فوراً.

انظر: كالفيه، نفسه، ص. 357-358. والطر: معجم بورداص، نفسه، ص. 635-640. وانظر:
بينشو (بول)، أخلاق العصر العظيم، باريس 1948، ص 214-257.

205 -- Athaliah شخصية من العهد القديم اسمها «عثليا» ورد ذكرها في «كتاب الملوك الثاني» الإصحاح
الحادي عشر خاصة. وهي بنت إيزابيل وأشب ملك السامرة. كانت بطلة صراع الأسرة المالكة لبني
إسرائيل الغرباء عن القدس، ضد أسرة يهوذا المالكة. تزوجت من يهورام ملك يهوذا، وأنجبت منه
ولداً اسمته «أخزيا» وصار ملكاً بعد أبيه. وبعد أن قتل يهوذا، قررت عثليا أن تبني السلالة الملكية لبني
داود. ولما لم يكن بينها وبين الملك قرابة سوى أحفاده من «أخزيا» أقدمت على خنقهم، وما لبثت ..

وجليلة ببساطة إلى حد أن العصر الملكي لم يستطع أن يفهمها. وأكد أيضاً أن سلسلة المسرحيات التاريخية لشكسبير، تمثل ملمحاً هاماً من ملامح الملحمة. لكن الشعر الغنائي هو الغالب عليها خاصة؛ فهي لأتبعه إطلاقاً، وتنشئ لتطلباته، وتنخدع بأشكاله كافة، الجليلة حيناً كما في شخصية «أرييل»²⁰⁶، والمتنافرة - المضحكة حيناً آخر في شخصية «كاليبان»²⁰⁷. إن عصرنا، المسرحي قبل كل شيء، حتى يحكم

منهم سري «يهوشع»، الذي تولى في المعبد، وثار لإخوته من أمه التي احتلت العرش مدة ست سنوات، وأعاد العرش إلى أسرة يهوذا.

تمثل «عثليا» صراع الوثنية ضد التوحيد: صراع بعل الوثني ضد يهوا، ومن هنا استقى رامسين موضوع مسرحيته مع بعض التعديل: فالشخصية المركزية في المسرحية هو الله. وعثليا هي الملكة المفضوب عليها والملعونة والمضحى بها لإعادة العرش إلى الملك الحقيقي، والله الحق. أي أن المسرحية دينية قبل كل شيء، فالله يدير الأحداث، ويهيء كل شيء لظهور المسيح. ولكنها مسرحية إنسانية؛ إذ تصور لنا «عثليا» وهي تتعذب وتعاني إلى حد يثير الشفقة، وإذ تبين، على الطرف المقابل، حقيقة الشعور الديني الذي يقود القلوب كلها نحو الفعل والتحمل. ويضيف كالفيد أنها مسرحية سياسية؛ ما دامت تدين مطوعة عثليا غير الشرعية، وتعيد الحق لأصحابه الشرعيين. انظر: كالفيد، نفسه، ص. 377-378. وانظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 97.

206 - شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، ترمز إلى روح أنثوية لا توصف ولا يمكن الإمساك بها، ساحرة الجمال، تحب غناء الأغاني اللينة بالحب، كما تحب إنشاد الشعر. وتمثل شخصية أرييل القوى القادرة على قيادة الخيال والسحر. ولكن هذه القوى تتمتع بوجودها لدانها فقط، فهي لا تستطيع أن توجد بصورة حقيقية إلا إذا تهيأ لها إنسان خليق بأن يطلق عليها اسماء، ويُجبرها على اتخاذ شكل ملموس. وهذا الإنسان - في المسرحية - هو «برومسيرو» (الذي يحضر الأرواح الخيرة كي يخلق الندم عند أعدائه، وينطق خلال المسرحية بالحكمة والتجربة؛ لذلك يعتقد النقاد أنه تجسيد لشكسبير ذاته).

والوجود - الغائب بشكله الذي لا يوصف، ولا يحاط به، موح بفكرة «الجليل».

207 - شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، وهو الابن القبيح -

ذلك، فننأتي للغاية. إذ توجد أكثر من علاقة بين البداية والنهاية؛ ففي غروب الشمس شيء من شروقها؛ مثلما يعود العجوز طفلاً. لكن هذه الطفولة الأخيرة، لا تُشبه الطفولة الأولى؛ فهي كشيء بقدر ما كانت الأولى سعادة. والأمر نفسه موجود في الشعر الغنائي. فعلى حين أنه، في فحش ولادة الشعور، متألق، وسالم، مع التكوين، وينغلق على سيفر الرؤيا المتوعد. القصيدة الغنائية المعاصرة مُأهمة دوماً، ولكنها لم تعد غيرة. لأنها تفكر أكثر مما تتأمل؛ وهواجسها اكتئاب. ونرى أن رؤية الشعر هذه، في ولاداتها، قد تلاقحت مع الدراما.

لكي نجعل الأفكار التي نحضنها محسوسة من خلال صورة، سنشبه الشعر الغنائي البدائي ببحيرة صافية تعكس الغيوم ونجوم السماء والملمعة هي أهرّ ينبع منها، ويجتاز، وهو يعكس ضفتيه، الغابات، والقرى، والمبان، ليصبّ في محيط الدراما. وفي النهاية، الدراما، كالبحيرة، تعكس السماء، وكأنهر، تعكس ضفافها؛ لكن لها، وحدها، لجنتها، وإعصاراتها.

— للساحرة «سيكوراكس»، كان أول قاطني الجزيرة التي قاد إليها الضياع كلاً من «بروسبيرو» وابنته «ميرالدا». حاول بروسبيرو أن يهديه سراء السبيل، ويُخرجه من طاعه الرعييدة، والزائلة الدليلة، إلى عالم الضمير والتوبة. ولكنه جعل معه كثيراً. إذ إن «كاليبان» حاول أن ينهك حرمة «ميرالدا»، وعندما أخفق، ثار على والدها الذي جهّد ليعلمه الكلام، ويُخلف شيئاً فشيئاً من طبيعته الوحشية الفظة. لقد كانت غاية بروسبيرو من تعليم كاليبان مبادئ الحضارة لصالح الطرفين، إنما ضمن علاقة ضيق المستعمر (بروسبيرو) بالمستعمر (كاليبان). والحق أن وصول كاليبان إلى تعلم اللغة لم يسهم إلا في زيادة وعيه بصغاره، ولوضعه بعد أن احتل بروسبيرو جزيرته؛ فهو يقول له: علمتني الكلام، والفائدة اليتيمة التي جنتها من ذلك هي أن العنك. فلئداهمك الطاعون الأحمر لأنك علمتني لعنك. وقد جعل «أرلست ريان» من كاليبان رمز الشعب الذي تضطهده السلطة، ويعي ذاته شيئاً فشيئاً وأخيراً ينتفض للحصول على حريته. انظر: معجم يورداس، نفسه، ص. 183-84.

إذا كلُّ شيء يُفضي إلى الدراما في الشعر الحديث. الفردوس المفقود²⁰⁷ دراما قبل أن تكون ملحمة. فمن المعروف أنه تمثل لخيال الشاعر أولاً على شكل دراما، وأن هذا الشكل سيقى مطبوعاً في ذاكرة القارئ، مادامت البنية المسرحية القديمة بارزة تحت الصُّرُح الملحمي لـ «ميلتون»²⁰⁷ عندما أنهى «دانتى البجيري» «جحيمه» المُرعِب، وأغلق أبوابه، ولم يستق أمامه إلا أن يسمي مؤلفه جَعَلْتَهُ سُلَيْقَةً عبقريته يرى أن هذه القصيدة المتعددة الأشكال انبثاق من الدراما وليس من الملحمة؛ فَكَتَبَ في مقدمة بناء الأثر الشامخ، وبريشته البرونزية: الكوميديا الإلهية Divina Commedia .

نحن نرى إذاً أن شاعريَّ العصور الحديثة وحدهما اللذين يبلغسان حجم شكسبير، ينضمَّان إلى تفرُّده. ويتعاضدان معه ليطبعا بالطابع المسرحي شِعْرَنا كُلَّهُ؛ فهما مثله، ممزوجان بالمتنافر - المضحك والجليل، وبعيداً عن أن نرمي دانتى وسيلتون، في هذا البناء الأدبي الهائل المستند إلى شكسبير، نقول إنهما بمعنى ما، دعائنا الصُّرُح الذي هو عموده المركزي، وكتبنا القُبَّة الذي هو غَلَقُها²⁰⁸.

فلنُسمَحَ لنا أن نتناول هنا من جديده بعض الأفكار التي نطقنا بها سابقاً، والتي ينبغي الإلماح عليها. لقد وصلنا إليها الآن، وينبغي أن نتطرق منها.

منذ قالت المسيحية للإنسان: «أنت مزدوج، أنت مكوَّن من كائنين، الأوَّل هالك، والثاني خالد، الأوَّل جَسَدي، والثاني أثيري، الأوَّل تكبُّله الشهوات والعواطف والهوى، والثاني شمول على أجنحة الحَمِيَّة والحُلُم، هذا دائماً مُنَحَنٍ باتجاه أمه الأرض، وذاك منطلق دائماً نحو وطنه السماء»، منذ ذلك اليوم خُلِقَتِ الدراما .

208 - La Clef ، الغلق: عقد بارز فوق كتف القبة في الكنيسة وما شابه قبتها.

وهل هي شيء آخر غير التضاد المعروف، وغير هذا الصراع الدائم بين مبادئ متناقضين وحاضرين باستمرار في الحياة، يُخاصمان الإنسان من المهد إلى اللحد؟

ولدت الشُّعْر من المسيحية؛ إذا الدراما هي شِعْرٌ عَصْرُنا؛ وطابع الدراما هو الواقعي؛ والواقعي ينتج عن التألف الطبيعي بين نموذجين؛ الجليل والمتنافر - المضحك، اللذين يتقاطعان في الدراما، كما يتقاطعان في الحياة والإبداع. لأن الشعر الحقيقي، الشعر الكامل، كامن في تناسق المتضادات. ثم إنَّ الأوان قد حان لنقول بجهارة، كلُّ ما يوجد في الطبيعة يوجد في الفن، وهنا على الخصوص، الاستثناءات قد تؤكد القاعدة.

إننا، وقد التزمنا وجهة النظر هذه، لتقويم قواعدها الاصطلاحية المتواضعة، ولتدبر هذه المتاهات المدرسية كلها، ولحل كل هذه المشكلات للعقدة التي بناها نقاد القرنين الماضيين حول الفن بعناء، مصدومون بالغفلة التي فرغت معها مسألة المسرح المعاصر من مضمونها. فليس أمام الدراما سوى خطوة واحدة كي تسحق كل صغار العنكبوت التي اعتقد حُرَّاس مملكة «ليليوت»²⁰⁹ أنهم سيقيدونها بهم وهي نائمة.

وهكذا إنَّ زَعَمَ الأدعياء الطائشون (والمُدَّعي لايتنافي مع الطائش) أنَّ المشوِّه والقيبح، والمتنافر - المضحك لا ينبغي أن يكونوا أبداً موضوع محاكاة للفن لأجبناهم

²⁰⁹ - مملكة «ليليوت» واحدة من الأماكن التي نزل بها بطل رواية «أوليفر تويسست» للكاتب الإنكليزي «جون تان سويفت» (1667-1745)، فأهالي هذه المملكة لايزيد طولهم عن (13) سنتيمتر. يحكمهم امبراطور يشاركه الوزراء. وطريقة التربية عندهم مختلفة عن النظام الأسروي. حيث يؤخذ الأطفال إلى معسكرات خاصة بعيدة عن الأسرة بما يشبه نظام المدن الفاضلة. وقد يكون المقصود بـ «صغار العنكبوت» أهالي مملكة «ليليوت» نظراً لصغر حجمهم. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 602-603.

بأنَّ المتنافر - المضحك هو الكوميديا، وأن الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفن. «طرطوف»²¹⁰ ليس جميلاً، و «بورسونياك»²¹¹ ليس نبيلًا؛ لكنهما دافعا قويان للفن.

ولو أن الأدعياء، بعد طردهم من حصنهم إلى خط مراقبتهم الثاني، جدّوا حَظْرهم للمتنافر - المضحك المقترن بالجليل، وللكوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

210 - Tarrhiffe بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «موليير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البورجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بربيل، وزوجته إلير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام انقسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضده. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوج ابنته لمن يحبها وهو الشاب «فالير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخل إلير لإقناع زوجها من جانب وطرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من إلير إلا أن تدعو طرطوف من جديد لتكلم معه، على أن يختفي زوجها تحت الطاولة لسمع الحديث، ولم يصدق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكن طرطوف هذبه بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرية تشير الشبهات بواحد من أصدقاء أورغون، كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 - Pourceaugnac ، بطل مسرحية موليير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتيجج باللقاب القضائية المشكوك فيها، طلب يد الأنسة «جولي» بنت «أورونت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضر، ولكنه سُلم لجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ريليتين تلبسان قناعاً، وجعلاهما يتهمانه بأنه تزوجهما وتركهما ليتزوج من المغناج «جولي». فخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدد زوجاته، فلبس لباس امرأة ليتخفى عن انظار الرقباء. وهنا اعتقد الناس بخطئه. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص803.

نُريهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسونياك يمثل الروح. فنحنُنا الفن هذان، إن منعنا أغصانهما من التدخل، فيما لو فُصِّل أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيُعطينا ثماراً للجميع، يمثلان من جهة، تجريدات للذائل والنقص، وبعدها الآن من جهة أخرى تجريدات للحريصة والبطولة والفضيلة

وسيدُهب كلٌّ من هذين النموذجين، المقصولين هكنا، والمستقلين، في سبيلهما، تاركين بينهما الواقعي، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثمَّ ينتج أنه بعد هذه التجريدات، سيبقى شيء ما يجيب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء ما ينبغي صنُّه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن ننفذها، أو على الأقل أن نذكرها، كل شيء يربط، ويُمتزج كما في الواقع. يأخذ فيها الجسد دوره كـالروح، ويعتني الناس بالأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزوج في اللعبة، بالترتيب ساخرين ومرعبين، وأحياناً مرعبين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاصي: إلى الموت، ولنا هب إلى العشاء²¹² وهكذا سيتناول مجلس الشيوخ الروماني أمر سمكة تدرس الامبراطور

212 - يبدو أن الأمثلة التي يذكرها هيرز مستقاة من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلا القليل. والحقيقة أن عدم العثور عليها ليس خطيراً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً، فهي تعبر عن مواقف منطوية على المفارقة: فالقاصي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي ألقى الامبراطور الروماني «دومنيان» (96-51) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل سمكة الدرس التي يحب الامبراطور لحمها الفاخر موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم عنوة بالفساد أخلاق شباب أثينا، والمجر على تهرُّع السم يشغل لحظة موته، بالفلسفة وتقديم أضحية لإله الطب «أسكليبيوس». والملكة العذراء «إيزابيث» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تخلف وتلفظ باللاتينية كأنها لتخلص من ورطة. -

«دوميتان»²¹². وهكذا يقاطع سقراط²¹² نفسه، وهو يتجرّع السم ويتحدث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كي يُطالب بأن يُضحّى بِدَيْلِكَ من أجل «أسكلوبيوس»²¹². وهكذا تخلف الملكة «إليزابيت»²¹² الإيمان، وتتكلّم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»²¹² الراهب الكبوشي «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»²¹² حلاقه، المعلم «أوليفيسه - لو - ديابل». وهكذا يقول كرومويل: البرلمان في حقيقتي، والملك في حبي، أو أنه، باليد التي وقعت قرار موت «تشارلز الأول» سيلطخ بالخير وجه قاتل الملك الذي رذها له ضاحكاً. وهكذا سيخاف القيصر²¹² من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العباقرة، مهما كانوا كباراً، كائناتٌ هازناً يقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثرون في الإنسانية، وهذا سببُ أنهم مسرحيون. كان نابليون يقول، بعدما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فإشراق الروح الخمسة هذا الذي يفتح قليلاً، يُنير الفنّ والتاريخ في آنٍ معاً، وصرخة القلق هذه خلاصة الدراما والحياة.

ولمة شيء مُدهش هو أن هذه المتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بشر. فمن فرط ما يتأملون الوجود، ويفجّرون منه السخرية المرّة، وإبراز التهكّم والجزء من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يغفون محزونين بعمق. إنهم «ديموقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقليطس» (رمز التشاؤم).

«ريشيليو» (1585-1642) صاحب الرأي والمطلع إلى صنع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاورّة الأب الواعظ «جوزيف» الكبوشي (1577-1638) الذي كان يلقب بـ «الموجّه الخفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورصد فحركاتهم، يضع رأسه بين يدي حلاق ثرثار، ويستمتع رغماً عنه إلى ترهاته.

ذلك كله من مظاهر تقابل الجليل والمتألم - المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كتيباً، و «موليير» مُفْتَمّاً، وشكسبير سوداويّاً.

إذا المتنافر - المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما. وهو ليس فيها عنصراً موائماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كُتْلَةُ مُتَّحَانَسَةٍ، وطباع كاملة: داندان²¹³، وبروزياس²¹⁴، وتريستوتان²¹⁵، وبريدوازون²¹⁶، ومُربِّيَّة جولييت²¹⁷،

213 - بطل مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هذا رجل خسيس يحدث النعمة، أراد أن يطيل اسمه فتزوج من نسب شريف فصار اسمه «سيد الداندانية». ولكنه ظلّ خسيساً وتعرض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بخله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعتف نفسه والآخرين، ويُقيم مرافعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حائل غاطب، يُعاني المِرارة بخسارة أمواله، وعدم نفع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاته: أفضل ما يقوم به المرء أن يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجرم المعلق في رقبة الكبش. انظر: معجم الشخصيات ص.ص 280-281.

214 - شخصية في مسرحية «نيكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس نموذج للإنسان الضعيف الذي لا يريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولنفسه، ويرضى بأقل التليل. إنه فليك روما، ويريد أن يعيش بسلام فيها، يُسائر رغبة زوجته الثانية لصالح ابنه الأصغر «آمال»، ويتبرأ من ابنه البكر «ليكوميد» الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يتهمه بالتآمر على عرشه، ويرشك على إعدامه. وعندما تنتفض روما في وجهه لا يفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة سقوطه مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه الطفولية الخائرة. انظر: المرجع السابق ص 812.

215 - شخصية في مسرحية «النساء العالمات» (1672) لـ «موليير»: تريستوتان يعني بالفرنسية الأحمق ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك؛ لأنه من أكثر متحدثي صالون السيدة «فيلامانت»، ولأن كتاباته تلير رؤوس السيدات الناضجات والمخبولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسوف وعالم فلك. ولكنه يخفي نفاقاً كثيفاً طرطوف، وطمعاً، وشهوة عارمة. وهو كالثعلب، يتظاهر بالرفقة والنعمية حتى يحصل على مُرادِهِ، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصغار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 - شخصية في مسرحية «زواج فيغارو» (1784) لـ «بومارشيه»: بريدوازون قاضي مسيفصل في قضية بين فيغارو ومارسولين، ولكنه يتلثم، ولا يفهم ما يقال له، ويهتم بالشكل القضائي أكثر...

بأنَّ المتنافر - المضحك هو الكوميديا، وأن الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفن. «طرطوف»²¹⁰ ليس جميلاً، و «بورسونياك»²¹¹ ليس نبيلًا؛ لكنهما دافعان قويّان للفن.

ولو أن الأدعياء، بعد طردهم من حصنهم إلى خط مراقبتهم الثاني، حدّدوا خطرهم للمتنافر - المضحك المقترن بالجليل، وللكوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

210 - Tartuffe بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «موليير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البرجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بيرليل، وزوجته إلير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام انقسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضده. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوّج ابنته لمن يحبها وهو الشاب «فاليير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخل إلير لإقناع زوجها من جانب وطرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من إلير إلا أن تدعو طرطوف من جديد لتكلم معه، على أن يختفي زوجها تحت الطاولة لسمع الحديث، ولم يصدّق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكن طرطوف هذّده بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرّية تشير الشبهات بواحد من أصدقاء أورغون، كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 - Pourceaugnac ، بطل مسرحية موليير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتعجّج بألقابه القضائية المشكوك فيها، طلب يد الأنسة «جولي» بنت «أورونت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضر، ولكنه سلّم مجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ريفيتين تلبسان قناعاً، وجعلاهما يتهمانه بأنه تزوّجهما وتركهما ليتزوّج من المغناج «جولي». فخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدّد زوجاته، فلبس لباس امرأة ليتخفى عن انظار الرقباء. وهنا اعتقد الناس بخطئه. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 803.

نُريهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسونياك يمثل الروح. فجذعا الفن هذان، إن منعنا أغصانها من التدخل، فيما لو فُصل أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيعطيان ثماراً للجميع، يمثلان من جهة، تجريدات للذات والنقائص، ويمثلان من جهة أخرى تجريدات للجريمة والبطولة والفضيلة

وسيدّهب كلٌّ من هذين النموذجين، المقصولين هكذا، والمستقلين، في سبيلهما، تاركين بينهما الواقعي، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثمّ يتّبع أنه بعد هذه التجريدات، سيبقى شيء ما يجب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء ما ينبغي صنّعه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن ننفذها، أر على الأقل أن ندركها، كل شيء يترايط، ويُختزل كما في الواقع. يأخذ فيها الجسد دوره كالروح، وبعض الناس والأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزدوج في اللعبة، بالترتيب ساخرين ومرعبين، وأحياناً مرعبين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاضي: إلى الموت، ولنذهب إلى العشاء²¹² وهكذا سيتداول مجلس الشيوخ الروماني أمر محكمة بَرُس الامبراطور

212 - يبدو أن الأمثلة التي يذكرها هيرغو مستقاة من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلا القليل. والحقيقة أن عدم العثور عليها ليس خطيراً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً؛ فهي تعبر عن مواقف منطوية على المفارقة: فالقاضي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي ألغى الامبراطور الروماني «دوميتيان» (96-81) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل محكمة الدرس التي يحجب الامبراطور لحملها الفاعل موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم غترة بالفساد أخلاق شباب أثينا، والمجبر على تجرّع السم ينشغل، لحظة موته، بالفلسفة وتقديم أضحية لإله الطب «آسكليبيوس». والملكة العلراء «إليزابيث» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تحلف وتلفظ باللاتينية كأنها لتخلص من ورطة. -

«دوميتان»²¹². وهكذا يقاطع سقراط²¹² نفسه، وهو يتجرع السم ويتحدث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كسي يُطالب بأن يُضحّي بذنوبه من أجل «أسكلوبيوس»²¹². وهكذا تخلف الملكة «إليزابيث»²¹² الألمان، وتكلم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»²¹² الراهب الكبوشي «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»²¹² حلاقه، المعلم «أوليفيه - لو - ديابل». وهكذا يقول كرومويل: البرلمان في حقيقتي، والملك في حبي، أو أنه، باليد التي وقعت قرار موت «تشارلز الأول» سيلطخ بالحبر وجه فاتل الملك الذي رذّاه له ضاحكاً. وهكذا سيخاف القيصر²¹² من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العباقرة، مهما كانوا كباراً، كائنات هازئة تقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثرون في الإنسانية، وهذا سبب أنهم مسرحيون. كان نابليون يقول، بعدما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فأشراق الروح الحمسة هذا الذي يفتح قليلاً، يُنير الفن والتاريخ في آن معاً، وصرخة القلق هذه خلاصة الدراما والحياة.

ولمة شيء مُدهش هو أن هذه للتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بشر. فمن فرط ما يتأملون الوجود، ويفتخرون منه السخرية المرة، وإبراز التهكم والمزّة من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يَفْخَدُونَ شجونين بعمق. إنهم «ديموقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقليطس» (رمز التشاؤم).

-- ورشيليو (1585-1642) صاحب الرأي والتطلع إلى صنيع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاوره الأب الواعظ «جوزيف» الكبوشي (1577-1638) الذي كان يلقب به «الموجه الخفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورصد ثمراتهم، يضع رأسه بين يدي حلاق ثرثار، ويستمع رغماً عنه إلى ترثالاته. ذلك كله من مظاهر نقابل الجليل والتناثر - المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كتيباً، و «موليير» مُفْتَمّاً، وشكسبير سوداورياً.

إذاً المتنافر - المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما. وهو ليس فيها مختصراً موائماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كُتْلَةُ مُتَجَانَسَةٍ، وطباع كتابلة: داندان²¹³، وبروزياس²¹⁴، وتريستوتان²¹⁵، وبريدوازون²¹⁶، ومُربِّيَّة جولبيست²¹⁷،

213 - بطل مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هذا رجل خسيس يحدث النعمة، أراد أن يطيل اسمه فترؤج من نسب شريف فصار اسمه «سيّد الدالندارية». ولكنه ظلّ خسيساً وتعرض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بخله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعتف نفسه والآخرين، ويُقيم مرافعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حاقد غاضب، يُعاني المِرارة بخسارة أمواله، وعدم نفع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاته: أفضل ما يقوم به المرء أن يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجرس المعلق في رقبة الكهش. النظر: معجم الشخصيات ص. 280-281.

214 - شخصية في مسرحية «نيكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس نموذج للإنسان الضعيف الذي لا يريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولنفسه، ويرضى بأقل القليل. إنه ملك روم، ويريد أن يعيش بسلام فيها، يُسائر رغبة زوجته الثانية لصالح ابنه الأصغر «اتال»، ويتبرأ من ابنه الأكبر «نيكوميد» الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يتهمة بالتآمر على عرشه، ويوشك على إعدامه. وعندما تنتفض روما في وجهه لا يفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة مفقولة مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه الطفولية الخائفة. النظر: المرجع السابق ص 812.

215 - شخصية في مسرحية «النساء العالمات» (1672) لـ «موليير»: تريستوتان يعني بالفرنسية الأحمق ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك؛ لأنه من أكثر متحلقني صالون السيدة «فيلامالت»، ولأن كتاباته تدير رؤوس السيدات الناضجات والمخبولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسوف وعالم فلك. ولكنه يخفي نفاقاً كثفاً طرطوف، وطمعاً، وشهوة عارمة. وهو كالثعلب، يتظاهر بالرقّة والنعمية حتى يحصل على مُرادٍ، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصغار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 - شخصية في مسرحية «زواج فيغارو» (1784) لـ «بومارشيه»: بريدوازون قاضي سيفصل في قضية بين فيغارو ومارسولين، ولكنه يتلعثم، ولا يفهم ما يقال له، ويهتم بالشكل القضائي أكثر من

وأحياناً يصل موسوماً بالرعب، مثل: ريتشارد الثالث²¹⁸، وبيجيار²¹⁹، وطرطوف، ومفيسستوفيليس، وأحياناً مُتشحاً بالرحمة واللباقة، كـ «فيغارو» وأوسريك²²⁰، وميركوشيو²²¹، ودون جوان، إنه يتسرب في كل مكان، لأن عند الفنانين الأكثر

... من اهتمامه بالمضمون لذلك يصرخ في المحكمة: الشكل. الشاكل. «La forme, la fo-or-me». ولا يزال الفرنسيون حتى الآن يرددون هذه الكلمة عندما تسير المعاملات القضائية في طريق غير صحيحة. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص 164.

217 - تظهر في مسرحية «روميو وجولييت» (1597) له «شكسبير»، وهي ذات طابع مرحة ونوادر فاسقة. مع أن دورها هامشي جداً في المسرحية.

218 - بطل مسرحية شكسبير المعنونة بالعنوان نفسه (1597)، وهو نموذج للإنسان السادي الذي يستخر من طبخاياه، ويعامل الضعفاء بالاحتقار، ويتلذذ بشهرته للشر. ويرى بعض النقاد أنه تمثيل للإنسان الجديد المجسد للفردية الأنانية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه ص 838.

219 - الشخصية الرئيسة في مسرحية «الأم المذنبة أو طرطوف الأخير» (1792) للكاتب الفرنسي بومارشيه، اسمه تصحيف لاسم الخامي «بيرغاس» عدو بومارشيه يدخل بيت الدوق ألفيفا بوصفه إنساناً رقيق الأخلاق، ويكسب لفة مغلقة من العائلة، ويبدأ بعدها بخلق الخلافات فيها. وكاد فعلاً أن يختلس ثروة الكومت لولا تدخل فيغارو الذي رد له الصاع صاعين وكشف أمره، وتم طرده شر طرد. انظر: المرجع السابق، ص 126.

220 - لم نجد ترجمة لهذه الشخصية فيما بين أيدينا من مراجع ونصوص وموسوعات، مع أن سياق النص يبين أن أوسريك شخصية من الشخصيات المسرحية

221 - شخصية من شخصيات مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير: كان ميركوشيو ذا طبيعة مرحة تتناقض مع طبيعة روميو التأملية، يقبل الحياة كما هي، ويتلفظ بالعبارات البديهة أثناء مبارزاته الكلامية مع روميو. ذهنه ساحر وخلاب ولا سيما وهو يلقي لإلهة الجنيات «ماب»؛ إذ يقول: «إنها قابلة الجنيات، وهي تأتي، في صورة ليست أكبر من فص خاتم، في الإصبع السابعة من كف غمدة، تأتي في عربة تجرها كائنات دفاق فتداعب أنوف الناس وهم نائمون، قد اتخذت قوائم عجلائها من سوق العناكب الطوال... الخ. التزم موقف الحياء من الصراع الدائر بين عائلة مونتيجو، وكابولييه. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 659، وانظر: باندولفي، تاريخ المسرح، الجزء الثالث، نفسه، ص 103.

ابتدأ ألف منفذ إلى الجليل وأن أرقامهم يموت بالمبتذل والتهكمي. وهكذا، وهو غالباً غير ممسوك به، وغير مُلاحظ، يبقى حاضراً دائماً على المسرح، حتى عندما يصمت، ويتخفى. فبفضلة تنتهي الانطباعات الرتيبة. فمرة يُلقى في التراجيديا الضحكات، وطوراً الرعب، يجمع الصيولي «رومي»²²²، والساحرات الثلاث بـ «مكبث»²²²، وحفاري القبور بـ «هاملت»²²². وفي النهاية يتمكن أحياناً دون نشاز، كما في مشهد الملك لير وبهلولة²²²، من إدماج صوته الصارح بأكثر أشكال موسيقى الروح جلالاً، وأكثرها فجائية، وأكثرها تأملية.

ها هو ما عَرَف كيف يُدعه من بين الجميع، وبطريقة خاصة به؛ إذ إن تقليده غير مُجدٍ بقدر ما هو مستحيل، إنه شكسبير، إله المسرح هذا، الذي يبدو أنه اجتمعت فيه، كما في ثالث، العبقريات الثلاث البارزة في مسرحنا: كورنيه، وموليير، وبومارشيه.

الوحدات الثلاث

إننا نرى كم ينهزم التمييز الاعتباري بين الأجناس بسرعة أمام العقل والذوق.

222 - في المسرحيات المذكورة مواقف مضحكة - مبكية: فالصيولي يُعسّز رومي الذي يشوي السمّ لينتحر ويقول له: لو كان عندك قوة عشرين رجلاً لأنهاك هذا السمّ، والساحرات الثلاث يهرجن أمام مكبث وهو في قمة التأزم النفسي، وحفّارو القبور يتشلون الجماجم، ويتذرون بشكلها محاولين أن يئمنوا بهم أصحابها؛ فهذا يقول هذه جمجمة عمّام، وآخر يقول إنها جمجمة طبيب الخ. وبينما كان الملك لير يرتعد من البرد، ويلعن حظه بعد فجيعة بابتته، يدخل «كنت» الكوخ ويسأل: من هناك؟ فيجيب بهلول: هنا جلالة وبهولة، يعني رجل عاقل ورجل أبله. وفي رأي ميغو يتفرّد شكسبير بإبداع هذه المواقف المتنافرة - المضحكة -

وستُهدم بسهولة أيضاً قاعدة الـوحدتين المزعومة ونحن نقول: الـوحدتين 223، لا الـوحدات الثلاث، على اعتبار أن وحدة الحدث أو المجموع، وهي وحدها الحقيقية والمدعّمة لم تكن، منذ زمن طويل، موضع خلاف.

لقد هاجم هذه القاعدة الأساسية من القانون الأرسطي - الزائف معاصرون متميّزون، وأجانب، ووطنيون، تطبيقاً ونظرياً. وفوق ذلك، لم يتوجب أن تكون المعركة طويلة. فمن الهزة الأولى تقصّفت. وكم كانت هذه العارضة الخشبية للخربة المدرسية القديمة منخورة!

أما الغريب في الأمر فهو ادّعاء الروتينيّين أنهم يسندون قاعدة الـوحدتين على

223 - قانون الـوحدات الثلاث (وحدة المكان، والزمان، والحدث)، هو أول ماسعت الحركة الرومانتيكية لتدميره. وكان يُعتقد أن «أرسطو» هو الذي ابتكره في كتابه «فن الشعر»، والحقيقة خلاف هذا؛ لأنه لم يفعل أكثر من استنباط قواعد الـوحدات المذكورة من نماذج تراجمية إغريقية مكتوبة. حتى إن مجموعة من التراجميات لم تراعيها ونُكِبت خارج إطارها: ففي مسرحية «إياس» لـ «سوفوكليس»، يتعبّر مكان المشهد؛ إذ ينتحر إياس أمام أعين المشاهدين، على شاطئ معزول وبعيد عن المكان الذي كان يسدب فيه جنونه وعارّه (وكذلك في مسرحية «الأومينيديات» لأسخيلوس، وفي مسرحية «الضفادع» لأريستوفانيس. إذاً أرسطو لم يستطع أن يفرض وحدة المكان على الكاتب التراجيدي. وعلى أرجح الظن بقي الأمر مفتوحاً إلى أن جاء «شابلان» وفرض بسلطته العليا الـوحدات الثلاث على الفن المسرحي الجديد (الكلاسيكي)، ثم صار «خوري أوينياك» الشارح الرسمي لها، وعلقها على مشجب أرسطو. وكان «لامنت» (1731-1672) أول من رفض هذه الـوحدات وثار عليها منذ بداية القرن الثامن عشر. ولا يفعل فيكتور هيجو في مقدّمة كرومويل - كما لاحظ بعض الدارسين - أكثر من تكرار أفكار La Motte، لاغياً وحدة الزمان والمكان باسم مشابهة الواقع، والدقة التاريخية للـون الخلي، ومقرضاً أيضاً أن هناك وحدتين فقط لا ثلاث وحدات وفق ما يُبين النص، النظر: الأدب الفرنسي من خلال نقاد معاصرين، نفسه، ص.ص 588-589.

مشابهة الواقع، بينما الواقع بالتحديد يقتل المشابهة. فأي شيء أكثر ابتعاداً عن الواقع وأكثر عبثية، بالفعل، من هذا الرواق، وهذه الواجهة المزينة بالأعمدة، وهذا المدخل، أي من المكان المتسدل الذي تلتطف تراجيدياتنا بالقدوم لتمثل فيه، حيث يصل المتأملون، ومن المعروف كيف يصاون، ليهاجموا الطاغية، ويصل الطاغية ليهاجم المتأملين، وكل بدوره، كما أنهم يتحدثون فيما بينهم على الطريقة الرعوية:

Alteris Cantemus , amant alterna Camenae

فأين نرى رواقاً، وواجهة مزينة بالأعمدة على ها. الشئكل؟ وأي شيء أكثر تضاداً مع مشابهة الواقع، ولن نقول مع الحقيقة؛ لأن المدرسين يسترخصونها؟ ينتج عن ذلك أن كل ما هو أكثر تميزاً، وحمية، وتعليق، كي يحدث في المدخل، أو على الملتقى، أي المسرحية كلها، يحدث في الكواليس. فإلى حد ما، نحن لانرى في المسرح إلا مرفقي الحدث، أما يده ففي مكان آخر. وبإل المشاهد، لدينا قصص، وبإل اللوحات، لدينا أوصاف. وثمة شخصيات خطيرة مضموعة، كما في الجوقة القديمة، بيننا وبين المسرحية، تأتي لنحكي لنا عما يجري في المعبد، والقصر، والساحة العامة، إلى حد أننا نحاول مزاراً كثيرة أن نصرخ بهم: «حقاً إنما قودونا إلى تلك الأمكنة، ينبغي أن تتسلى فيها جيداً، ولأبداً أن رؤيتها جميلة!»، وعلى هذا سيُحيون دون شك: «ربما سلاكم وشدة اهتمامكم، لكن المشكلة ليست هنا؛ فنحن حرس الشرف ببربة الشعر الفرنسية». هي ذي المسألة!

سُيقل: لكن هذه القاعة التي تنشرونها مُستعارة من المسرح الإغريقي ... فيسم يشابه المسرح والمسرحية الإغريقيان مسرحيتنا ومسرحنا؟ ومن جانب آخر لها. أبناً سابقاً أن الانتشار العجيب للمسرح القديم كان يسمح له بأن يشمل جهة بأكملها،

على نحو أن الشاعر كان يستطيع، بحسب متطلبات الحدث، أن ينقلها كما يشاء من زاوية في المسرح إلى أخرى، مما يتطابق تقريباً مع تغيرات الديكسور. يالهُ من تناقض غريب! إن المسرح الإغريقي، المستخدم كلياً لهدف وطني وديني، حرٌّ بطريقة مغايرة لحرية مسرحنا الذي يقتصر موضوعه، مع ذلك، على المتعة، أو، إذا أردنا، على تعليم المُشاهد. فالأول لا يرضخ إلا لقوانينه الخاصة، على حين أن الثاني يدأب على شروط يجعله غريباً عن جرحه. الأول فني، والثاني اصطناعي.

بدأنا ندرك، في أيامنا، أن المكان الحقيقي واحد من أول عناصر الواقع لأن الشخصيات التي تتكلم وتتصرف ليست وحدها من يحفر في ذهن المشاهد الأثر الصادق للأحداث. فالمكان الذي حدثت فيه مصيبة ما، يغدو شاهداً مُخيفاً عليها، وغير منفصل عنها؛ إذ إن غياب هذا النوع من الشخصية الخرساء يُنقص في المسرحية شأن أعظم أحداث التاريخ.

فهل يجزو الشاعر على قتل «ريزيو»²²⁴ في مكان آخر غير غرفة «ماري ستوارت»²²⁴؟ وعلى طعن «هنري الرابع»²²⁵ في مكان آخر غير شارع

224 -- Rizzio (1535-1566) كان أميناً للسِرِّ عند سفير دوق السافوا في إيقوسيا، ثم استقرَّ به المقام هناك، وصار مستشاراً عند ملكة البلاد «ماري ستوارت» (1542-1587)، ووجَّلهَا المقتل، فدُفعت الحاشية بزواج الملكة «هنري دازلي» إلى الاعتقاد أن ريزيو يحب الملكة، فما كان من الزوج إلا أن قتل غريمه المزعوم أمام عيني الملكة في قصر هولي رود. انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص 1567.

225 -- هنري الرابع (1050-1106)، ملك الكلوا، هو ابن هنري الثالث اختلف مع البابا غريغوار السابع الذي عزله سنة 1076، وعصا هنري أمره، ودخل ألمانيا، وروما وتعاون مع عدو البابا الذي عينه امبراطوراً. وبعد موت البابا جاء خليفته ومارس عليه ضغطاً كانت نتيجة استعادة روما سنة 1093. مما حمل أبناء هنري على الثورة ضده، ليتشرد محزوناً ويقتل في مدينة ليبج. المرجع السابق، ص 84.

«فيرونري»، تعوقه كلياً العجالات والعربات؟ وعلى حرق «جان دارك»²²⁶ إلا في السوق القديمة؟ أو على إفقاد دوق «غيز»²²⁷ إلى مكان غير قصر «بلوا» حيث أثار بطموحه غليان جمعية شعبية؟ وعلى إعدام تشارلز الأول²²⁸ ولويس السادس عشر إلا في هذه الساحات الكثيرة حيث يمكن أن نرى منها «ويست - هال» و«الدانق التويليري»، كما لو أن مشانقهم تُستخام قرطاً لِقَصْرهم²²⁹؟

وليست وحدة الزمان بأصلب من وحدة المكان. فالحادث، المحصور بقوة في أربع وعشرين ساعة، مثير للسخرية بقدر ما هو محصور في الرواق. لكل حدث فترته الزمنية الخاصة، ومكانه الخاص أيضاً. ما أعجب أن نُصَبَّ جرعة الزمن نفسها على الأحداث كلها! وأن نطبق المقياس نفسه على كل شيء²³⁰ إنه لمن دواعي الصبحك

226 - جان دارك (1412-1431)، قديسة كانت تحكي قصة سماعها لأصوات خارقة (صوت القديس ميكايل، والقديسة كاترين) تأمرها بأن تهب نفسها لفرنسا التي كان الإنكليز يحتلون الجزء الأكبر منها. وهكذا أفتت الملك برسالها السماوية، وراحت تخوض المعارك في سبيل تحرير بلادها. أسرها الإنكليز سنة 1430 وحاكموها برصفها ساحرة تعاطى المهرطقة، وتم حرقها حية في 29 أيار سنة 1431، في سوق مدينة «روان» القديمة. المرجع السابق، ص. 949-950.

227 - دوق غيز (1550-1588)، كان يُلقب بالمشجوج، كما كان مشهوراً بشجاعته. سقى للملك انتصارات كبرى على الأتراك، والألمان، وعند عودته إلى باريس لاقى شعبية عظيمة لشجاعته، وقد سمح للملك أن يهرب من المدينة، لكن الملك أرسل يطلبه إلى مدينة «بلوا»، وقتله هناك. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 806.

228 - ذكرنا أن كرومويل هو الذي أعدم الملك تشارلز الأول، وتم إعدامه في مساحة يفضي إليها أو ينطلق منها نهج «ويت - هال».

229 - أما الذي أعدم لويس السادس عشر فهم رجال الثورة الفرنسية (رويسير)، وذلك في الساحة الغربية لحداثق التويليري الواقعة بين الشانزيليزيه، ومتحف اللوفر.

230 - Campistron (1656-1723) كاتب فرنسي تعاطى كتابة الأوبرات، والمزيكات، قدمه راسين -

إصرار الحذاء على أن يُدخل الحذاء نفسه في الأقدام كافة. فإن تتصالب وحدة الزمان ووحدة المكان كقضبان قفص، وأن يُدخل فيهما بخدقة، وبأمر من أرسطو، كل هذه الأحداث، وهذه الشعوب، والصور التي تجريها العناية الإلهية على أوسع كتلة من الواقع! فهذا يعني تشويهاً للناس وللأشياء، وإغضاباً للتاريخ. ولتقل بعبارة أفضل: ذلك كله سيموت أثناء العملية؛ وهكذا يصل المشوّهون المذهبيون إلى نتيجةهم الطبيعية: ما كان حياً في التاريخ يموت في التراجيديا. لهذا السبب، لا يغلّق قفص الوجدتين غالباً، إلا على هيكل عظمي.

وفيما لو تمكّنت أربع وعشرون ساعة أن تكون مشمولة بساعتين، فمن المنطقي أن أربع ساعات يمكن أن تشمل ثماني وأربعين ساعة. إذاً، وحدة الزمان عند شكسبير لن تكون هي ذاتها عند كورينه. يا للشفقة!

ومع ذلك، ها هي المنازعات البائسة التي يصطنعها الحسد والرتابة والسطحية مع العبقرية، منذ قرنين! وبهذا نديمنا حدود اندفاع أعظم شعرائنا. وقصصنا أجندتهم بمقصر وحدتي (الزمان والمكان). وماذا أعطونا بدل ريش النسر المقصوصة من كورنيه وراسين؟ أعطونا «كاميسرون».

نحن نتصور أنه يمكن القول: في تغييرات الديكور المعهودة جداً، شيء ما يشوش المشاهد ويتعبه، ويؤكد في وعبه أثراً من التألق؛ ومن الممكن أن تتطلب عمليات النقل المتعاقبة من مكان إلى مكان آخر، ومن زمن إلى زمن آخر، عروضاً

- إلى دوق فالدوم فنجح في أوبراته، وتمتحن وضعه الاجتماعي. ولكن معظم المزيّنات التي كتبها آلت إلى النسيان فأسلوب كاميسرون ذي الروح الدعوية، لم يجتهد سوى الشاعر المصطنعة التي لا قيمة لها، ولا يمكن أن تُقارن بما جاء به راسين وكورينه. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص 141.

مضادةً تصيب المشاهد بالبرود؛ ويجب الخوف أيضاً من ترك ثغرات في مكان حدث ما، تدفع عناصر المسرحية من الترابط العضوي فيما بينها، وفوق ذلك تُبَلِّل المشاهد لأنه لا يحسب حساب ما يمكن أن يحدث في هذه الفراغات.... لكن هنا وبالتحديد سموات الفن. إنها من تلك العقبات الخاصة بهذه الموضوعات أو تلك، التي لا يستطيع أن يبدل بالحكم عليها قطعاً. على العبرة أن نملأها، وليس على كُتَيْب تعيد. الشعر Les Poetiques أن تكتبها.

قد يكفي، في الختام، لبيان عبثية قاعدة الوجدتين، سبب أخير مأخوذ من أحشاء الفن. إنه وجود الوحدة الثالثة، وحدة الحادث، وحدها التي يقبلها الجميع لأنها ناتجة عن حقيقة: فلا العين ولا الذهن البشريان قادران على الإحاطة بأكثر من كُـلٍّ واحد في الوقت نفسه. هذه الوحدة ضرورية بقدر عام مساوي للوحدتين الأخرتين. فهي التي تسجل وجهة نظر المسرحية، والحال أنها، حتى بالمشاهدة، للوحدتين المذكورتين، ولا يمكن أن توجد في المسرحية ثلاث وحدات، إلا إذا أمكن وجود ثلاثة أفاق في لوحة واحدة. وفضلاً عن ذلك، لنحذرس من أن نخلط بين وحدة الحادث وبساطته. لأن وحدة الحادث لا تنشر، في أية طريقة، الأحداث الثانوية التي ينبغي أن يقوم عليها الحادث الرئيس. يجب فقط أن نتجاهل هذه الأجزاء الخاضعة بعذاقة للكل، دون توقف إلى الحادث المركزي، وتجميع حوله في مختلف المراتب، أو بالأحرى، على سائر أصعدة المسرحية. إن وحدة الحادث، هي قانون المنظور في المسرح.

سيصرخ الرقباء على الفكر: لكن عبقريات كبرى تعلمت، مع ذلك، القواعد التي ترفضونها! - أجل، يا للأسف! وماذا كان بإمكان هؤلاء الرجال الرائعين أن

يفعلوا إذا لو تُركوا يفعلون؟ إنهم، على الأقل، لم يقبلوا قيودكم دون مقاومة. يجب أن نرى كم جاهد بيير كورنيه، المتزعج في بدايته من أجل راعته «السيد»، ضد «ميريه»²³¹ و «كلافيريه»²³² و «دوينسك»²³³ و «سكوديري»²³⁴ وكم أهمل،

231 - Maket (1604-1686) شاعر مسرحي فرنسي، وضع لمسرحه الراجيدية «سيلفالير» مقدمة جعلت منه مبتدع قواعد المسرح الكلاسيكي وذلك سنة 1631، وفي سنة 1634، كتب مسرحيته «سوفوليب» بحسب تلك القواعد، وتعتبر أول مسرحية كلاسيكية، مع أنها تخالف القواعد في أكثر من ناحية؛ لأنها أصلاً تقوم على حدثين متباينين، ولأن أبطالها يتحملون الألم دون مقاومة باسم مبدأ آيا كان، حيث يشعر المشاهد بالشفقة لا بالرعب. لذا يرى النقاد أن «ميريه» كان يعرف ما ينبغي أن تكونه الراجيديا، إلا أن موهبته الأقل بكثير من موهبة كورنيه لم تسعفه ليتقدم على خصمه. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص 472.

232 - Claveret (1590-1666) كاتب وعالم فرنسي، كان صديقاً لكورنيه، ثم اختلف معه إثر الخصومة التي دارت حول مسرحية «السيد». كان أول من أدخل وحدة الزمان إلى الكوميديا، ركز كثيراً على ترابط المشاهد، وذلك في كتابه «الروح القوية» (1630-1631). مسرحياته كلها مفقودة انظر: معجم تاريخ الأدب، وموضوعاته، وتقنياته، لاروس، المجلد الأول، باريس 1985، ص 341.

233 - d'Aubignac (1604-1676) مرّ ذكره، ونضيف هنا أنه ألّف في الحياة الأدبية لعصره. كان مقرباً من ريشليو الذي كلّفه بوضع مخطط لتطبيق الكتابة المسرحية، وكتب كتاباً سنة 1657 بعنوان «ممارسة المسرح» كما وضع كتاباً آخر بعنوان «مشروع لإصلاح المسرح الفرنسي سنة 1640». اعتبر أن المشابهة جوهر المسرح، وأن الالتزام بالوحدات الثلاث يقدم فائدة عظيمة للمسرح وللجمهور. انتقد كورنيه، مع أنه كان في البداية لصالحه. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص 40.

234 - Scudery (1601-1667) كاتب مسرحي فرنسي كان ضابطاً في الحرس الفرنسي، كتب حوالي خمس عشرة مسرحية قاصرة عن تحقيق حبكة نفسية حقيقية، وتعرّ عن موهبة ضئيلة، حتى لو اعتبرنا لمجازه النسبي في مسرحيته الهزلية «الغشاش المعاقب» (1633)، وفي مسرحيته الراجيدية - الكوميديية (الحبة الطغيانية)؛ فهو يعزل على مشابهاة للواقع أكثر من تعويله على فن صناعة الحبكة، ربما لأنه التزم التزاماً مطلقاً بالكتابة وفق مقتضى القواعد، ولذلك نُمّي بطل الراجيديا «المقلّدة»-

فيما بعد، تعسّفات هؤلاء الرجال الذين ثاروا من أرسطو كما يقول! ينبغي أن نرى كم يقال له، ونستشهد بنصوص ذلك العصر: «أيها الشباب، يجب العلم بقدر التعليم، وإذا لم تكن على الأقل مثل «سكاليجر»²³⁵ أو «هنسيوس»²³⁶، فهذا لا يَحْتَمِلُ، ويحتاج كورنييه ويسأل إن كان يُراد إنزاله إلى ما دون «كلاودي»²³⁷ بكثير، هنا يشير «سكوديري» بمزياً من التمسلي وبأنه «هذا الأعظم من مؤلف السيد ثلاث مرّات»، بالكلمات المتواضعة التي بدأ بها «لوتاس»²³⁸، أعظم رجل في عصره، بتمجيد أجمل مؤلفاته، ضد أكثر أنواع التوبيخ جسأة وظلماً، التي رُبما لن

«أو المقعدة»، وكذلك كان بطل المعركة التي خاضتها الأكاديمية ضد مسرحية «السيد» لـ «كورليه». انظر: المرجع السابق، نفسه، ص 725.

235 - Scaliger (1548-1609) كاتب فرنسي - إيطالي عُرف باتجاهه الإنساني، وبرّده على «إيراسم» الذي كان يعبر - مع ألبانه - أن شيشرون نموذج الخطابة الأول، ولكن أهم ما ميّز «سكاليجر» كتابه «الشعر» الذي قدّم فيه مفهومه عن الشعر وقواعد الراجديا، ولاسيما قانون الوحدات الثلاث. وكان هذا الكتاب تمهيداً للممارسة الكلاسيكية، ويوضع جنباً إلى جنب مع كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وكتاب «فن الشعر» لهوراس. انظر: معجم بورخاس، نفسه، ص 718-719.

236 - Helmsius (تاليل)، (1655-1580)، فيلسوف ومؤرخ إنساني Humaniste ليرلندي، كتب الشعر اللاتيني، ونشر دراسات عن مجموعة من المؤلفين القدماء، كما سطر سيرة حياة ملك السويد غوستاف أدولف له كتاب «تأسيس الراجديا»، انظر: موسوعة بوتي ووبر، نفسه، ص 837.

237 - Claveret لم نجد له ترجمة في الموسوعات التي بين أيدينا: الموسوعة الفرنسية وموسوعة بوتي ووبر، ومعجم تاريخ الأدب وموضوعاته وتقنياته، وموسوعة لاروس. ويظهر من السياق أنه كاتب مسرحي مغمور سعى سكوديري في أثناء هجرته على كورليه ليجعل منه كاتباً أصيلاً.

238 - Le Tasse (1544-1595) شاعر إيطالي عاش طفولة صعبة، كما عاش تشرداً مأساوياً نتيجة خلل في عقله لم يمنعه رغم كل شيء عن كتابة أجمل القصائد الغنائية والمسرحيات كت «الأميتا» ومسرحية «الأم السبعة خلق العالم» (المنشورة بعد موته 1607)، و «القدس المغرقة» انظر: موسوعة بوتي ووبر، نفسه ص 1782.

تُعاد أبدأ. ويُضيف أن السيد كورنيه يشهد جيداً بهذه الأجرية على أنه بعيد عن اعتدال هؤلاء المؤلفين الممتازين بقدر ما هو بعيد عن جدرانهم». ويجرؤ الشاب المغبون بحق وتلطّف، على أن يُقاوم، وحيثُ يُعيد «سكوديري» الكرة، فيدعو لنجدته الأكاديمية الموقرة: «يا قضائي، انطقوا بِحُكم جدير بكم، يجعل أوروبا كلّها تعرف أن «السيد» ليست إطلاقاً الرائعة الأدبية لأعظم رجل في فرنسا، إنما هي الأقل حصافة بين مسرحيات «كورنيه» نفسه. ينبغي أن تحكموا بذلك، ومن أجل عزّتكم خاصة، وعزّة أمتنا عامة التي تهتم بالمسرحية: على اعتبار أن الأجناب الذين يُمكن أن يشاهدوا هذه الرائعة الجميلة، وفي تراثهم أمثال «لوتاس» و «غاريني»²³⁹ سيعتقدون أن كبار كتّابنا ليسوا سوى مُتدربين. إن في هذه الأسطر التعليمية القليلة كامل النهج الأبدي للروتين الحاقّد على الموهبة الوليدة، الذي لا يزال مستمراً في أيامنا، الذي ألحق صفحة غريبة بالمحاولات الأولى لِلُورد «بايرون»²⁴⁰ مثلاً. و

239 - Guarnini (1612-1538) شاعر إيطالي، اشغل في الحقل السياسي وكان مبعوثاً عدة مرّات، كتب الشعر، والرسائل الأدبية، والمسرحيات الكوميدية - الزاجيدية الشعرية خاصة، ومن أهمها ما استوحاه من «الأميتا» وهي «الراعي الولي» (1590-1583). انظر: المرجع السابق، ص 789.

240 - Byron (1824-1788) الشاعر الانكليزي المعروف، عاش طفولته في إيقوسيا التي لم يزدده تنامي الكالفينية فيها إلا سوداوية وكآبة. كان ذا طبع غريب وعدواني، وتفاقم يأسه عندما لم تُلاقِ محاولاته الشعرية الأولى صدى جيداً بين الناس. وقد أثار لنفسه، بطريقة ما، عندما ألف كتاباً يتضمّن مجموعة أشعار مريجة، ومقالات تحت عنوان «ساعات تسلية» (1808). على أن ما سطر شهرته الأدبية كانت قصيدته «الفارس هارولد» المكتوبة تبعاً سنة 1812، 1816، 1818. الذي يقول الناقد «أوبييه» عن بطلها المتمرد، الكاره للبشر، والمتفوّز دوماً، والمجسّد للشاعر بايرون، إنه نموذج للروح الشائرة، وتجسيد لداء العصر. واعتبرت بحق ملحمة رومانتيكية. وتنايحت لنجاحاته وخطب إعجاب شيللر الذي أرشده إلى قراءة ووردورث، وبين عامي 1821 و 1824، كتب رائعته الساخرة «دون جوان» -

«سكوديري» يقدم لنا الخلاصة. وهكذا، فمؤلفات الفنان السابقة دائماً تفضل على الحديثة، للبرهان على أنه ينحدر بدل أن يصعد، إذ توضع مسرحيتا «ميليت»²⁴¹ و «رواق القصر»²⁴¹ فوق مسرحية «السيد»؛ ثم يوضع الأموات على رؤوس الأحياء: كورنيه مرجوم مع «تاسوس» وغارييني (غارييني)، كما سيترجم «راسين» فيما بعد، مع كورنيه وفولتير مع راسين، مثلما نرجم اليوم كل من يرتفع، مع كورنيه، وراسين وفولتير. النهج بال كما نرى، إنما يتحتم أن يكون جيّداً؛ لأنه لايرال نافعاً. ومع ذلك، فشیطان الفنان لا يني يتنفس. وهنا ينبغي تقدير مهذار هذه التراجيديات، كما يقدّره «سكوديري»، المدفوع إلى النهاية، يعنفه ويُسيء معاملته، مثلما ينزع القناع عن مدفعيته «التقليدية». دون شفقة، وكما «ثيري» مؤلف «السيد» «كيف يجب أن تكون المشاهد، بنسب أرسطو، الذي يشرح ذلك في الفصلين العاشر والسادس عشر من كتابه «فن الشعر»، وكما يصعق كورنيه، بهذا ال «أرسطو» ذاته «في الفصل الحادي عشر من كتابه «فن الشعر»، الذي نرى فيه إدانة مسرحية «السيد»²⁴² ويصعقه بـ «أفلاطون» (في الكتاب العاشر من كتابه «الجمهورية»)²⁴²، وبـ «مارسولان»²⁴³ (في الكتاب السابع والعشرين؛ ويمكن أن نراه)، وبـ تراجيديات

«وكان يكتب في الوقت نفسه مسرحيته «قاييل»، و «الأرض والسماء». امتد تأثيره إلى الحركة الرومانتيكية الفرنسية (دولاكروا، برليوز)، وانضم إلى حركة تحرير اليونان، وحارب ضد الاتراك، وقُتل في إحدى المعارك. انظر: موسوعة برتي ووبر، نفسه، ص 311.

241 – Melite (1629) و La galenie du palais (1632) مسرحيتان لـ «كورنيه» مستواهما الفني أدنى بكثير من مستوى مسرحية «السيد» التي سبقت الخصومة التي يوردها هير.

242 – هذا الجزء من الجمهورية، وهو الجزء الأخير، يختص لنظرية الفن وقواعده وجمالياته. الطر: أفلاطون، الجمهورية (بالفرنسية)، باريس 1969، ص.ص 305-335.

243 – القديس «مارسولان» شغل منصب البابا في روما منذ سنة 296-304، واستشهد في ..

«نيوبيه»²⁴⁴ و «جوفته»²⁴⁵؛ ومسرحية «أجاكس» لـ «سوفوكليس»؛ و «عمشال يوريبيلس»؛ و «هنسيوس»؛ في الفصل السادس من : تأسيس التراجيديا؛ و بـ «سكاليجر» الابن في أشعاره؛ وأخيراً «بعلماء القانون الكنسي، وبالفقهاء، بصفاتهم نبلاء». كانت الحُجج الأولى موجهة إلى الأكاديمية، والحجة الأخيرة إلى الكاردينال. وبعد الانتقادات جاء الحدث الطارىء. وكان لأهد من قاضٍ للفصل في القضية. وهكذا كان القرار لـ «شابلان». إذا كورنيه يرى نفسه مُداناً، كان الأسد ملجوماً، أو أن الزاغة (نوع من الغربان) كانت متوفة، إذا تكلمنا بلغة تلك الأيام. والآن ها هو الجانب المولم من هذه المسرحية الساخرة: بعد أن قُطعت هذه العبقرية الحديثة جداً، والمغناة تماماً من العصر الوسيط ومن إسبانيا، والمجبرة على أن تكذب على ذاتها، وعلى أن تُلقي نفسها في القديم، منذ انطلاقتها الأولى، وبهذه الطريقة، ستقدم لنا هذه الـ «روما» الإسبانية الجلييلة دون تناقض. لكن حيث لا توجد روما الحقيقية ولا «كورنيه» الحقيقي، وربما يُستثنى من ذلك في مسرحية «نيكوميد» التي سخر منها العصر الأخير بجدّة بسبب لونها المكابر والسادج.

وكان راسين يشعر بالقرف نفسه، دون أن يُبدي، مع ذلك، المقاومة ذاتها. إذ

... عهد «ماكسيميليان». انظر: موسوعة لاروس، المجلد الرابع، نفسه، ص1953.

244 - Niobe بنت تانتالوس وزوجة «أمفيون»، كانت متفطرة، ومذمومة، ولذلك قتل أبو للون أولادها ولم ينج منهم سوى «كلوريس» التي ألحيت «لستور». انظر: موسوعة بوتري روبير، نفسه، ص1324.

245 - Jephthe قاضي بني إسرائيل، الذي انتصر على العمولين، وكان لابر على نفسه أنه - فيما لو انتصر - سبضخي بأول شخص يلتقيه، وكانت ابنته هي ذلك الشخص. فضحى بها. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص952.

لم يكن، لا في عبقريته، ولا في طبعه، يملك شراسة كورنييه الأنوفة. كان يرضخ بصمت، ويترك لازدراءات عصره مرثيته الرائعة²⁴⁶ «أستير» وما حتمته الفتانة «أتالي». ومكنا يُعتقد أنه لو لم يكن عصره قد شلّه كما شلّه بأحكامه المسبقة، وأو كان أقل تعرضاً للإصابة بالمتنفة الكلاسيكية، لما أعوزه إطلاقاً أن يلقي في مسرحيته بـ «لو كُيست»²⁴⁷ مين «نارسيس»²⁴⁷ و «نيرون»²⁴⁷ وأما نفي، على الأخص، إلى الكواليس هذا المشهد الرائع للمأدبة حيث يضع تلميذ «سبييكنا» السُّمَّ إلى «بريتانيكوس»²⁴⁷ في ثوب المصالحة. لكن هل بالمستطاع أن نطلب إلى العصفور أن

246 - أستير (حوالي 300 ق.م) ورد ذكرها في العهد القديم (انظر الكتاب المقدس، سفر أستير، ص. من 779 - 792)، وتروي قصتها بالجماعات اليهودية التي بقيت منتشرة في أصقاع الامبراطورية الفارسية، رغم أن الملك كورش سمح لليهود بالعودة إلى فلسطين وفي عهد «أخشو بروش» الذي ملك من الهند إلى كوش، وقعت أستير أسيرة بعد انتصار هذا الملك في «سالمين»، وكان معها عمها مردوشيوس. فتزوجها الملك، ولم يوافق مردوشيوس على أن تحكي أستير عن أصلها. وكان هامان وزير الملك يكبره اليهود، فطلب من الملك أن يقوم بقتلهم. فما كان من أستير إلا أن تعلن عن أصلها اليهودي، مما قلب الأمر ضد هامان الذي أذن الملك بقتله وأكل جماعته. وهكذا نجى إسرائيل. وهذا هو موضوع مسرحية «أستير» (1689) لجان رامين. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 355.

247 - يتحدث هينر هنا عن مسرحية «بريتا ليكوس» (1669) لرامين: بريتا ليكوس هو ابن الامبراطور كلوديوس والملكة ميسالين التي ماتت، فتزوج كلوديوس من «آغريسين» ويتبنى ابنها «نيرون». ولما مات الامبراطور، دفعت بابنها ليتولى العرش، ونجّاهت الحق الشرعي لـ «بريتا ليكوس» وذلك سنة 54 م، وبعد عام، مات بريتا ليكوس إذ سقته «لو كُيست» السُّمَّ. أما رامين فقد خاض في قرد نيرون على أمه التي راحت تهذه بأرجاع الحق إلى أصحابه، وعلى حين كان «بريتا ليكوس» وحيداً مع صديقه نارسيس، الذي لم يكن سوى عدوّ بلباس صديق، كان نيرون يغريه بالمصالحة ليتمكن من قلبه الطيب، وكرم أخلاقه. فبريتا ليكوس ضحية نفسه قبل كل شيء. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. من

167 - 169.

يطير تحت الإناء الغازي - ومع ذلك كم من الجماليات يُكلّفنا أصحاب النوق من «سكوديري» حتى «لاهارب»! لقد كان بالإمكان تأليف عمل جدّ جميل من كل ما يتّسه إلهامهم العقيم وهو في مهده. وفوق ذلك، عرف شعراؤنا الكبار أيضاً كيف يفجّرون عبقريتهم رغم هذه المضايقات، كلّها. فغالباً ما ذهبت إرادة حبسهم ضمن جدران المذاهب والقواعد أدراج الرياح. لقد حملوا معهم، إلى قمة الجبل. كما فعل العملاق العبري، أبواب سجنهم.

ورغم ذلك يُردّد، وسُردّد أيضاً لبعض الوقت دون شك القول:

- اتّبعوا القواعد! قلّبوا النماذج! القواعد هي التي صاغت النماذج!

- لحظة! هناك، في هذه الحال، نوعان من النماذج، النماذج التي صُنعت بحسب القواعد، وقبلها، تلك التي سُنّت القواعد بحسبها. ففي أية الفتتين ينبغي على العبقرية أن تبحث عن مكان؟ ومع أنه من الصعب دوماً التواصل مع الأدعياء، أليس من الأفضل ألف مرّة أن نعطيهم دروساً بدلاً من تلقّي دروسهم؟ ثم ما التقليد؟ هل يساوي انعكاسُ الضوء الضوء نفسه؟ والقمر التابع الذي يدور في النطاق ذاته هل يساوي النجم المركزي المولّد؟ إن فرجيل مع شعره كلّه ليس إلا قمرًا في مدار هوميروس.

إذاً من نُقلّد؟ - القدماء؟ لقد بيّنا للتوّ أن مسرحهم لا يتطابق إطلاقاً مع مسرحنا. ومن جانب آخر، إن فولتير الذي لم يكن يهتمّ بشكسبير لا يهتم أيضاً بالإغريقين. وسيقول لنا لماذا: «لقد جازف الإغريق بمشاهدة ليست أقلّ إثارة لنا.

هيبوليت²⁴⁸، المخطّم إثر سقوطه، راح يعدُّ جروحه مُطلقاً صرخات أليمة. وفيلوكيت²⁴⁹ يقع في منافذ معاناته، ودمّ أسود يسيل من جرحه، وأوديب²⁵⁰، المغطى بالدم الذي لا يزال يقطر من بقية عينيه اللتين كان قد فقأهما، يشكو من الآلهة والناس. وتُسمع صرخات كلتيمنسترا التي يذبحها ابتها، وأكثرًا تصرخ على المسرح: «اضرب، لا تُراعها، فهي لم تُراع والدنا.» ويروميثيوس مربوط على صخرة، مع مسامير مدقوقة في بطنه وذراعيه. وتُجيب الجنّيات على الظلّ المدقسي لـ «كلتيمنسترا» بولولاتٍ لا رابط بينها... لقد كان الفن في طفولته زمن أسخيلوس

248 - شخصية أسطورية وأدبية يونانية . وهو ابن «تيزيه» من إحدى الأمازوليات. وقعت «فيار» زوج والده تيزيه بغيته، فلطمها عند ورفض، فالتهمته أنه اعتدى عليها أثناء غياب والده، فللعنه والده، وسلط عليه عملاقاً بحرياً عندما رآه يحول هيبوليت جمحت غيوله هالجة، وداسته فمات. وكانت قصته هذه موضوع مسرحية «هيبوليت حامل التاج» (428 ق.م) ليوريبيدس الذي صورّه وحيداً وحده الصوفيين يحب الصيد وركوب الخيل، تُغريه فيدر، فيعرض عنها دون أن يشعر والده، وساعة انكشاف السرّ وتهجم والده عليه، لا يُجيبه إلا بالكلام اللق الرفيع، فيزداد غضباً ويتهمة بالنفاق . انظر: معجم الشخصيات - نفسه - ص 484.

249 - شخصية أسطورية تعود أصولها إلى «تساليا» وهو الذي أشعل الحرق على جبل «أويتا» كي يضع حداً لالام هرقل. وقد منحه هرقل. مكافأة على ذلك، سهاماً مبتلة بدم أفعى الهيدرا. قاد سبعة قوارب إلى طروادة، وأصيب في الحرب، وتعقّت جراحه، وفاحت منها روائح كريهة، فأهمله اليونانيون. لكن الآلهة أوحى إليهم أن طروادة مستظلمة عليهم حتى يأتي فيلوكيت، وهكذا أتوا به، وقتل باريس بسهم من سهامه ووضع نهاية للحرب. ذكره هوميروس في الإلياذة، (انظر: ترجمة سليمان البستاني، الجزء الأول ص 300). كما كتب حوله كسل من أسخيلوس ويوريبيدس، ولكن مسرحيتهما اللتين تحملان عنوان «فيلوكيت» مفقودتان. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 783.

250 - عندما اكتشف أوديب حقيقة أنه قتل أباه وتزوج من أمه، فلما عينه. انظر: من الأدب التمثيلي اليوناني، مسرحية أوديب الملك، 189 - 254.

كما كان في لندن أيام شكسبير. «أيها المعاصرون؟ آه! قلّدوا التقليدا العفوا لكن سيُعترض علينا أيضاً بالقول: يبدو أنكم لا تنتظرون، بطريق فهمكم للفن إلا شعراء كباراً، وتعولون دوماً على العبقرية؟ ونجيب: - الفن لا يعول أبداً على السطحية. لا يطلب منها شيئاً، ولا يعرفها، وهي غير موجودة بالنسبة إليه؛ لأن الفن يقدّم اجنحة لا عكازات يا للأسف! لقد اتبع «دوينياك» القواعد، وحاكى «كامبيسترون» النماذج. ما علاقة الفن بذلك! الفن لا يشيد صرحه انطلاقاً من أجل النمل. بل يترك النمل يبني منمّلتته، دون أن يعلم فيما إذا كان سيسند على قاعدته، هذا التقليد الساحر ليصرّحه.

يضع نقاد المدرسة السكولاستيكية شعراءهم في مكانة متميزة. فمن جهة، يصرون بهم دائماً: قلّدوا النماذج! ومن جهة أخرى اعتادوا على إعلان أن «النماذج لا تقلّد»! والحال أن عمّالهم (شعراءهم) إن وصلوا، بعد عناء، إلى تمرير بعض المسودّات المعكوسة الباهتة في هذا المضيق، وبعض النسخ العديمة اللون المنسوخة عن أعمال المعلمين الكبار، يصرخ هؤلاء العاقون، في امتحان تبخيس (الأعمال المذكورة) الحديث تارة: «هذا لا يشبه شيئاً»، وطوراً: «هذا يشبه كلّ شيء»، ومن خلال منطق مصطنع عمداً تصير كلّ من الصيغتين نقداً.

فلنقل إذا وبجراحة. الوقت حان، وسيكون قريباً أن الحرية كما النور تتوغل في كلّ شيء، في ذلك العصر، باستثناء ما هو بالفطرة أكثر حرية في العالم، أي موضوعات الفكر. فلنهدّم النظريات، والنقاد، والمذاهب. ولنزعم أرضاً هذا الحصص القديم الذي يخفي واجهة الفن! إذ ليس هناك قواعد، ولا نماذج، أو بالأحرى، لا توجد قواعد أخرى تحلّق فوق الفن بأكمله غير القوانين العامة للطبيعة، والقوانين

الخاصة التي تنتج، لكلّ تأليف، من شروط وجود خاصة بكلّ فنان. بعضها خالد، وداخلي، وبقا، وبعضها الآخر مُتغيّر، وخارجي ولا يُستخدم سوى مرّة واحدة. الأولى هي الدعامة التي تسند المنزل؛ والثانية هي الإسقالة التي تستخدم لبنائه، والتي نعيد صُنْعها في كلّ بناء. وفي النهاية، قوانين الطبيعة هي هيكل المسرحية، والقوانين الخاصة هي كسائرها. فضلاً عن ان هذه القواعد ليست مكتوبة في كتب فنّ الشعر. ولم تُخطر ببال « ريشليه²⁵¹ ». والعبقريّة التي تكتشف أكثر بما تتعلّم، تستخلص، من أجل كلّ مؤلّف، القوانين الأولى من النظام العام للأشياء والقوانين الثانية من مجموع الأفراد المعزول الذي تُعالجه، ليس على طريقة الكيميائي الذي يُشعل موقدّه، وينفخ ناره، ويُسخن بوتقته، يخلّ ويحطّم، إنّما على طريقة النحلة التي تطير بأجنحتها الذهبية، وتحطّ على كلّ زهرة، وترشف منها عسلها، دون ان يفقد كأس الزهرة شيئاً من بريقه، وتؤيِّجها شيئاً من عطره.

إن الشاعر، ولنوكد هذه النقطة، لا ينبغي أن يأخذ نصيحة إلا من الطبيعة، ومن الحقيقة، ومن الإلهام الذي هو حقيقة وطبيعة أيضاً. يقول لوب دوفينا: ²⁵²
 عندما ينبغي أن أكتب مسرحية كوميدية،
 Quando he de escribir una comedia,
 أقفل أبواب المفاهيم بعشرة مفاتيح.
 Encierro los Precepros con seis llaves.

251 - Richelet (1631-1698)، عالم لغوي فرنسي، ألف معجماً عن اللغة الفرنسية في القرن السابع عشر. انظر: موسوعة بولتي. روبر، نفسه، ص1558.

252 - Lope De Viga (1562-1635) شاعر مسرحي كوميدي إسباني كتب /1800/ مسرحية كوميدية بقي منها /470/ مسرحية، كما كتب /400/ قصيدة دينية بقي منها ستون فقط. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص1105.

ولكي نقفل باب الإرشادات فعلياً، ليس كثيراً علينا ستة مفاتيح. فليكن الشاعر بمنجى على الخصوص، من تقليد أي كان، شكسبير كموليير، وشيللر ككورنيه. فإن استطاعت الموهبة أن تتخلى عن طبيعتها إلى هذا الحد، وتترك أصالتها الذاتية هكذا جانباً، لتتحول إلى عبقرية أخرى، فسَتفقد كل شيء في تمثيل دور «سوزي»²⁵³. فالإله هو الذي يجعل من نفسه خادماً. ينبغي أن تنهل من المنابع الابدائية. إنه النسغ عينه، المنتشر في التربة، الذي يولد أشجار الغابة كلها، المتنوعة جداً من القشرة إلى الثمار والأوراق. والطبيعة نفسها هي التي تغذي العبقريات المتباينة، وتخصبها. الشاعر الحقيقي شجرة يمكن أن تعصف به سائر الرياح، وترويه كل السواقي، يحمل مؤلفاته كأنها ثمار، مثلما كان مؤلف الخرافات يحمل خرافاته. فما فائدة الارتباط بأستاذ؟ وما فائدة الالتصاق بنموذج؟ إن من الأفضل أن يكون الفنان شجرة عوسج، أو شوك، تغذي الأرض التي تغذي شجرة الأرز، والنخيل، من أن يكون نباتاً متطفلاً على هذه الأشجار الكبيرة. فشجرة العليق تعيش، أما الفطر فيبقى خاملاً. ثم إننا لانصير نحن أنفسنا كباراً بالعصارة التي نمتصها من هذه الأرز، وهذه النخلة، مهما كانتا عملاقَتين. ولن يصير المتطفل على العملاق أكثر من قزم. ومهما بلغت ضخامة السنديانة، فلن تستطيع أن تغذي أكثر من نبات الحدال المتطفل.

ولا يلتبسَ علينا الأمر، فإذا استطاع بعض شعرائنا أن يكونوا كباراً، حتى

253 — شخصية في مسرحية «أمفريون» (214م) لـ «بلوتوس»: سوزي خادم عند أمفريون الذي اتخذ الإله جوبيتر شكله ليهوي زوجته الكميناء، كما اتخذ الإله «ميركير» شكل سوزي ومنعه من دخول بيته بحجة أنه ليس هو سوزي، واقنع بالعصا أنه لا يدعى سوزي. وأخيراً يشك سوزي بنفسه، وينصاع للأمر؛ لأنه — في حقيقته — خادم، وكاذب، وشرير. وقد اقتبس مولير كوميديته «أمفريون» (1668) عن هذه الكوميديّة. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 919.

وهم يُحاكون غيرهم، فالأنهم، وهم يُطاولون الشكل القديم، غالباً ما أصغوا للطبيعة ولعبقريتهم، وكانوا يعبرون عن ذواتهم في ناحية ما. أغصانهم تتسلق على الشجرة المجاورة، لكن جذورهم تقور في أرض الفن. لقد كانوا شجرة لبلا، لآبات الهدال. ثم جاء المقلدون الإمعة، الذين لا جذور لهم في الأرض، ولا عبقريّة في الروح، وكان ينبغي أن يقفوا عند حدّ التقليد. فبعد مدرسة أثينا، مدرسة الإسكندرية، كما يقول شارل نوديه. عندئذ خاضت السطحية، وتكاثرت كتب فن الشعر، المزعجة جداً للعبقرية، والمريجة جداً للسطحية. وقيل: كل شيء قد تمّ خلقه، ومنع الله من أن يخلق غير مولير وكورنيه. ووضعت الذاكرة في مكان الخيال. وسوّي الأمر برفعة: وثمة حكم لهذا. إذ يقول «لاهارب» بثقته الساذجة: التخيل يعني في جوهره التذكر من جديد.

ما شأن الطبيعة إذا؟ الطبيعة والحقيقة. - والآن، وبغية بيان أن الأفكار الجارية، بعيداً عن تهديم الفن، لا ينبغي إلا بناءه من جديد بصورة أمثل، وأفضل تأسيساً، فلنحاول أن نعيّن الحدّ الذي لا يمكن تجاوزه، والذي يفصل، في رأينا، بين الواقع الفني، والواقع الطبيعي. إذ لانعدم الطيش في الخلط بينهما، كما يفعل بعض أندسار الرومانيكية المتقدمين قليلاً. فعلى حدّ ما يقول بعضهم، لا يمكن أن تكون حقيقة الفن الحقيقة المطلقة. لأن الفن لا يستطيع أن يقلّم الشيء نفسه. فلنفرض، فعلياً، واحداً من البواعث اللاإرادية للطبيعة المطلقة، للطبيعة المرئية خارج الفن، على تجسيد مسرحية رومانتكية، على مسرحية «السيد» مثلاً - سيقول من الكلمة الأولى: ما هذا؟ إن «السيد» يتكلّم شعراً وليس من الطبيعي الكلام بالشعر - إذاً، بماذا تريد أن يتكلّم؟ - بالنثر. - ليكن. - بعد لحظة: سيقول إذا كان منطقياً: - ماذا، إن «السيد» يتكلّم الفرنسية! - حسناً؟ - الطبيعة تريد أن يتكلّم لغته، وهو لا يعرف سوى الإسبانية. -

نحن لانفهم شيئاً من هذا، إنما لِيَكُنْ أيضاً. - أو تعتقدون أن هذا كلُّ شيء ؟ لا أبداً؛
فقبل العبارة الإسبانية العاشرة ينبغي أن ينهض ويتساءل عما إذا كان «السيد» الذي
يتكلم هو «سيّد» الحقيقي، بلحمه وعظمه؟ بأيِّ حقٍّ يأخذ الممثل المسمّى «يسر» أو
«جناك» اسم «سيّد». هذا زائف. - لاداعي إطلاقاً بالأا يطلب بعد ذلك، أن تُستبدل
الشمس بهذا المنحدر، والأشجار الحقيقية، والمنازل الحقيقية، بهذه الكواليس الكاذبة.
لأن المنطلق ما إن يُمسك بتلابينا في هذا المنحى، حتى نعجز عن التوقف.

إذاً ينبغي الاعتراف، تحت طائلة المطلق، أن مجال الفن ومجال الطبيعة متميزان
كلياً. الطبيعة والفن شيئان، وإلا فإن أحدهما أو الآخر لن يوجد. فللفن، قواعد
النحو، وعلم العروض، بين «فوجلاس» و «ريشليه». وله، بالإضافة إلى أكثر
إبداعاته نَزَويّة، أشكال ووسائل تنفيذ، وعدّة كاملة للاستخدام. إنها مباضع بالقياس
إلى العبقرية، وتجرّد أدوات بالقياس إلى السطحية.

يبدو لذا أن آخرين قالوا سابقاً: المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة. لكن إذا
كانت هذه المرآة عادية، ومستطحة، ومتجانسة، فلأنها لن تعكس من الأشياء سوى
صورة عاتمة، لامية فيها، صادقة، إلا أنها فاقدة اللون؛ ونحن نعلم كم تُبْهَتُ الألوان
في الانعكاس البسيط. إذاً يجب أن تكون المسرحية مرآة تركز تجمع الإشعاعات
الملوّنة وتكثّفها، دون أن تُضعفها، وتجعل من الومضة ضياءً، ومن الضياء شعلة.
عندئذٍ فقط تصير المسرحية فناً.

المسرح مركز نظر. كلُّ ما يوجد في العالم، والتاريخ، والحياة، والإنسان، ينبغي
ويمكن أن ينعكس فيه، إنما بالعصا السحرية للفن. فالفن يتصفّح العصور، والطبيعة،
ويُسائل الوقائع، ويجهّد لإعادة خلق واقع الأحداث، ولاسيّما واقع الأخلاق

والطبائع، الأقل توريشاً للشك والتناقض من الأحداث، ويرمّم ما اقتطعه كُتّاب الحوليات، وينسّق ما غرّوه، ويستدرك ما فسّوه ويُصلّحه، ويكمل نواقصهم بتصورات تحمل طابع زمنيها، ويجمع ما تركوه مُتَعَثِّراً، ويرتّب لعبة أطفال العناية الإلهية تحت الدّمي الإنسانية، ويغلف الكلّ بشكل شعري وطبيعي معاً، ويعطيه حياة من حقيقة وتمييز تولّد الإيهام، وروعة الواقع هذه التي تؤثر في المشاهد، وفي الشاعر أولاً؛ لأن الشاعر عامر الإيمان. وهكذا فهدف الفن إلهيٌّ تقريباً: إنه بعث إذا صنع تاريخاً، وإبداع إذا صنع شعراً.

يا له من شيء عظيم وجميل أن نرى مسرحية تنبسط بهذا الاتساع حيث الفن يطور الطبيعة بقوة، أن نرى مسرحية حيث يسير الحدث في الختام، سيراً ثابتاً وسهلاً، دون انبساط ولا اختناق. وأخيراً مسرحية يحقق فيها الشاعر هدف الفن المتعدد الأوجه تحقيقاً كاملاً، وهو فتح أفق مزدوج أمام المشاهد، وإنارة داخل الناس وخارجهم؛ إنارة الخارج بأقوالهم وأفعالهم، وإنارة الداخل بالمناجاة، والمحاورات الداخلية؛ وبكلمة واحدة، إنه نسجٌ لمسرحية الحياة ومسرحية الوعي في اللوحة ذاتها.

يلاحظ، بالنسبة للمؤلف من هذا النوع، أنه إذا وجب على الشاعر أن يختار موضوعاً من الموضوعات (وهذا واجب عليه)، فليس الجميل هو هذا الموضوع، إنما هو المتميّز. ليس لأنه مناسب لخلق اللون المحلي، كما يُقال اليوم، أي لإضافة بعض البقع الصارخة هنا وهناك على مجموع زائف واصطلاحي كلياً. ليس ينبغي إطلاقاً أن يكون اللون المحلي على سطح المسرحية، بل في العمق، في قلب المؤلف تماماً، من حيث ينتشر إلى الخارج، من تلقاء ذاته، طبيعياً، ويتوزع بالتساوي على زوايا المسرحية كلها، كالتسّع الذي يصعد من الجذر إلى أعلى ورقة في الشجرة. ينبغي أن

تكون المسرحية مُشرّبة، على نحو جذري، بلونِ العصور، ينبغي، بمعنى من المعاني، أن تكون في هوائها إلى حدٍّ لانشعر عنده أننا غيّرنا العصر والجوَّ إلا عند دخولنا لرؤيتها، وعند خروجنا منها. وللوصول إلى هذه النتيجة لأبْدُ من إجراء بعض الدراسات، وبذل بعض الجهود، وهذا أفضل ومن الخير أن سُبِّلَ الفن مزروعة بالعليق الذي يزاجع أمامه كلُّ شيء ما عدا الإرادات القوية. إن هذه الدراسة المدعومة بإطام متوقّد، هي التي تحمي المسرحية من آفة تقتلها: الشائع *Le Commun*. الشائع عُيبُ الشعراء قصّار النَّظَر والنَّفْس. فبحسب هذه النظرة إلى المسرح، يجب أن تُقَادَ كلُّ صورة إلى سِمَتِها الأكثر بروزاً، والأكثر فردية، ودقّة. فالشائع وحتى المبتدل يجب أن يكون ذا ميزة. ولا ينبغي أن يكون أيُّ شيء مُهملاً. والشاعر، كالإله، حاضر في كلِّ مكان من مؤلّفه. والعبقريّة شبيهة بالرقاص الذي يطبع الرّسم الملكي على قطع من النحاس، وعلى النقود الذهبية.

نحن لا نتردّد، وهذا قد يبرهن أيضاً للناس الصحيحي الإيمان على ضآلة ما نبحث عنه في تشويه الفن، نحن لا نتردّد إطلاقاً عن اعتبار الشعر وسيلة من الوسائل الأجدد بحفظ المسرحية من الجائحة التي أشرنا إليها للتوّ، كالسدِّ الحصين ضد فساد «العام»، الذي يسري في الأذهان، كالعموقراطية. دوماً بلا عراقيل. وهنا، يُسْمَح لنا الأدب الشاب، الغني سلفاً بكثير من الرجال والمؤلّفات، أن نشير له إلى خطيئة يسدو لنا أنه وقع فيها، وهي خطيئة تسوِّغها جدّاً ضلالات المدرسة القديمة اللامعقولة. فالعصر الجديد. في مرحلة النمر التي تمكّنتنا بسهولة أن ننهض من جديد.

تكوّن، في الآونة الأخيرة، ما يشبه التفرّع قبل الأخير للجذع الكلاسيكي العجوز، أو بالأحرى ما يشبه واحدة من الزوائد الفطرية، وواحدة من هذه البتلات

التي ينميها التفحُّل، والتي هي علامة على التفسُّخ أكثر مما هي برهان على الحياة، لقد تكوَّنت مدرسة شعر مسرحي متميزة. ويظهر لنا أن معلم هذه المدرسة وأرومتها هو الشاعر الذي يسجِّل الانتقال من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، رجل الوصف والحشو، إنه «دوليل»²⁵⁴ الذي يُقال إنه، في آخر حياته، كان يفتخر، على طريقة إحصاءات هوميروس، أنه صنع اثني عشر جملاً، وأربعة كلاب، وثلاثة أحصنة، بما فيها حصان أيوب، وستة نمور، وقطبان، ورقعة شطرنج، وطاولة نرد، ورقعة ضامة، وطاولة بلياردو، وعدة شتاءات، وكثيراً من فصول الصيف، وربيعاً موثراً، وخمسين غروب شمس، وعدداً جماً من الأصباح يضع في عُدّها.

والحال أن «دوليل» دخل التراجيديا. إنه (هو وليس راسين، الله أكبر)، أب مدرسة مزعومة لللباقة والذوق الرفيع الذي أزهى حالياً. ليست التراجيديا، بحسب هذه المدرسة، ما تعنيه عند الساذج «جول شكسبير» مثلاً، أي ليست منبعاً للمشاعر المتبانية الطبيعية؛ إنما هي إطار مريح لحلّ طائفة من المشكلات الوصفية الصغيرة التي تعرض نفسها في الطريق. ربة الشعر هذه، وهي بعيدة عن رفض تفاهات الحياة وصغائرها، كما فعلت المدرسة الفرنسية الكلاسيكية الحقيقية، - على العكس - تبحث عنها، وتجمعها بشراهة. ولم يستطع المتنافر - المضحك الذي تجنّبه تراجيديا عصر لويس الرابع عشر بوصفه مُرافقاً رديئاً، أن يمضي هادئاً أمام هذه الربة. لقد وجَّه أن يكون مُحَمَّلاً أي مشرفاً. إن ثروتها الطيبة هي مسرح حرس الشرف،

²⁵⁴ Delille (1738-1813)، شاعر فرنسي، وعضو في الأكاديمية الفرنسية، تألّف بترجمات شعر «فرجيل»، فكتب شعراً تعليمياً ورعياً. من دواوينه: «الحقائق» (1780) حيث يرسم صوراً ملوّنة للطبيعة لاقت نجاحاً عريضاً. انظر: موسوعة برني روبر، ص 519.

وثورة الرعاع، وسوق السمك، وسجن الأشغال الشاقة، والملهى، والدجاجة في الإناء لمنري الرابع. تَمَسُّكَ بها، وتنظف هذه الرعدة، وتقرن دناءاتها ببريقها الخداع، وشذراتها اللماعة؛ فمن يصير كاردينال الملك، يمكن أن يشتري القماش الفاخر لردائه. *Purpureus assuitur pannus*. ويسدو أن هذف التراجيديا توجيه رسائل نبالة إلى سائر عوالم الدراما، وكل رسالة من هذه الرسائل المختومة بختم ضخم، نخطته. ويلاحظ أن ربة الشعر هذه ذات تعفف نادر. فلما كانت متعوذة على مداعبات الحشو، فالكلمة الخاصة التي قد تعففها أحياناً، تُرعبها. وليس من اللائق بكرامتها أن تتكلم بصورة طبيعية. إنها تشدد على كورنيه العجوز من أجل طرائقه في القول بفظاظة:

كومة من الرجال الضائعين من الديون والجرائم
 شيمين الذي اعتقد بها ؟ و رودريغ الذي قالها
 حينما كان صاحبهم فلامينيوس يساوم على هاني بعل
 أه ! لاتشوشوني مع الجمهورية ! الخ.، الخ. 255

وعلى صدرها أيضاً عبارة: كل شيء جميل أيها السيدا ووجيب وجود كثير
 من الأسياذ والسيدات ! لمساته شاعرنا الرائع «راسين» على أبياته الأحادية المقاطع،
 وعلى هذا ال «كلود» الموضوع بقساوة بالغة في سرير «أغريين».

255 - هذا مقطع من مسرحية «السيد» لكورنيه: شيمين امرأة تعيش حياة بدالية وجرائمية، و رودريغ هو «السيد»، و «فلامينيوس» الشخصية التي ظهرت في مسرحية «ليكوميد» لكورنيه أيضاً، هو المبعوث الذي جاء إلى ملك يثينيا ليفاوض في أمر موت هاني بعل، دون أن يخشى من فصل الزواج بين ليكوميد ولاوديس ملكة أرمينيا. انظر: معجم الشخصيات، ص. 226، 845، و 388.

كانت ربة الغناء «ميلبومين»²⁵⁶، كما تدعى، تقشعر من لمس حوليه ما. وترك لمصمم الملابس المسرحية أمر معرفة العصر الذي تجري فيه أحداث المسرحيات التي تبتدعها. لأن التاريخ، في نظرها، رديء النعمة والذوق. فمثلاً كيف يمكن مسامحة ملوك وملكات يُقسِمون الأيمان؟ يجب رفعهم من المنزلة الملكية إلى المكانة التراجيدية. ففي ترقية من هذا النوع شرفت هنري الرابع. وهكذا يرى ملك الشعب، الذي جرّده «م. لوغوفيه» من ماله، جُمْلته المشهورة: «مُحقاً لك! وقد طردتها من فمه، وبخجل، جيّمتان، وأنه، مثل فتاة الملكية الشعبية، اقتصر على ألا يترك شيئاً يخرج من فمه الملكي سوى اللؤلؤ، والباقوت، واللازورد؛ والحقيقة أن هذا زائف.

وباختصار، لاشيء أكثر عمومية من هذه الباقية، وهذه النبالة المصطنعة لاشيء مُكتشف، ولا شيء مُتخيل، ولا شيء مُبتدع في هذا الأسلوب. وما رأيناه في كل مكان، إنما هو بلاغة، وقارورة، وصور زهور في المدرسة، وشعر بالأوزان اللاتينية. أفكار مستعارة مغلّفة بصُورٍ رخيصة. أمراء هذه المدرسة يُقرون على طريفة أمراء المسرح وأميراته، متأكدون دائماً من أنهم واجدون في الخانات المعنونة للمحتدّين، معاطف وتيجان ممثلة، ويتألمون من كونهم جعلوها في خدمة الناس كلّهم. فإذا لم يتصفّح هؤلاء الشعراء الإيجيل، وهذا لا يعني أنهم ليس لديهم كتبهم الخاصة بهم، إن لديهم معجم القوافي. ففيه منهلهم الشعري *Fontes aquarum*.

يفهم من ذلك كلّ أن الطبيعة والحقيقة تغدوان مانريدانه. وسنكون مصادفة

256 -- Melpomene ، واحدة من ربّات الشعر، اسمها مشتق من فعل «مليوسغنى»، كانت في البداية رئيسة الغناء واللحن، ثم ارتبطت بديونيوس وحارت ربة التراجيديات، وهي التي ألهمت حوريات البحر لزوجها أشيلوس. النظر: موسوعة يوتي ويبر، ص 1209.

عجبية ألا تطفر بعض الأنقاض في هذه الكارثة من الفن المزيف، والأسلوب الزائف والشعر الزائف. وهذا ما سبب خطيئة عدد من مُصلحين المتميزين. لقد اعتقدوا، وقد صاءهم تيس هذا الشعر المزعوم، وأبتهته، وفخامته، أن عناصر لغتنا الشعرية لا تناسب مع ما هو طبيعي وحقيقي. إذ أزعجهم «الآليكساندران»²⁵⁷ كثيراً، حتى إنهم أدانوه، إلى حدّ مآء، دون أن يريدوا سماعه، واستتجوا، ربّما ببعض العجالة، أن المسرحية يجب أن تُكتب نثراً.

كانوا يسيئون فهم أنفسهم. فإذا كان الزيف يسيطر، في الواقع، على أسلوب بعض التراجيديات الفرنسية وسلوكها، فلا ينبغي أن نعيد ذلك إلى الشعر، إنما إلى الشعراء. وليس الشكل المستخدم ما يجب إدانته، بل أولئك الذين استخدموا هذا الشكل؛ العمال، لا الأداة.

بغية الاقتناع قليلاً بوجود العقبات التي تفرضها طبيعة شعرنا على التعبير الحرّ عن كل ما هو حقيقي، لا ينبغي أن ندرس شعرنا من خلال «راسين» بل، على الأغلب، من خلال «كورنيه»، ودائماً من خلال «مولير»²⁵⁸. لأن راسين، الشاعر

257 - Alexandre مخر شعري مكون من اثني عشر مقطعاً صوتياً.

258 - Moliere (1622-1673) الشاعر المسرحي الكوميدي الفرنسي المعروف. عاش طفولة قائمة أحاطتها أجواء الحداد على أمّه التي ماتت وهو في العاشرة، وعلى زوجة أبيه الثانية وهو في الرابعة عشرة، وعلى أخوته وأخته كذلك. وكان جدّه لأُمّه يقطع شريط الحداد باصطحابه معه إلى «أوتيل بورغوليو» ليشاهد المسرحيات الإيطالية الساخرة. لكنّ الجدّ ما لبث أن رحل هو الآخر سنة 1638، فبقي مولير وحيداً مع دروسه، حيث درس الحقوق وصار محامياً سنة 1640. وما التقى مجدّد الكوميديا المدعو «سكاراموش»، والمثلة الكوميديّة «مادلين بيجار»، حتى انخرط كلياً في مجال المسرح، وصار رئيساً للفرقة التي كانت «بيجار» على رأسها، وهي فرقة «المسرح الممتاز» التأسّسة سنة 1643. ←

الإلهي، شاعر رثائي، وغنائي، وملحمني؛ أما مولير فشاعر مسرحي. لقد آن أوان إنصاف هذا الأسلوب الرائع من النقاد الذين راكمهم عليه الذوق الرديء، وأوان القول بصوت عال إن «مولير» يحتل قمة مسرحنا، ليس بوصفه شاعراً وحسب، إنما بوصفه كاتباً أيضاً. حقاً إن بين يديه هذين الوصفين. Polmas vere habet iste duas.

عند مولير، الشعر يعانق الفكرة، ويتدمج فيها عضويًا، يضغطها ويطوّرها معًا، يمنحها صورة أكثر رشاقة، ودقة، واكتمالاً، ويقدمها لنا بجوهرها تقريباً. الشعر هو الشكل البصري للفكر. لهذا فهو يناسب المنظور المسرحي خاصة. فإذا ما أبدع بطريقة معينة، يوصل ظلاله إلى أشياء تبقى، من دونه، عادية، وعديمة المعنى. وهو يجعل نسيج الأسلوب أكثر متانة ودقة. إنه العقدة التي تمسك الزمام. والنطاق الذي يسند اللباس ويعطيه ثنياه كلها. فماذا يمكن أن تخسر الحقيقة والطبيعة إذا دخلتا

«غير أن الإخفاقات المتكررة أوقعت الفرقة في الإفلاس، وأجبرتها على الانضمام إلى فرقة «شارل دو فرين» عام 1645.

والغريب أنه قبل ممارسة الكتابة الكوميديّة اختار مهنة ممثل تراجيدي، وقام على المسرح بتمثيل أدوار أبطال التراجيديات اليونانية والرومانية. ولعلّ هذا الميل العظمي نحو التراجيديا ما يضيء بعض جوانب الموقف الكوميدي الذي يرسمه مولير بالأوان شتى لا تغفل من بُعد تراجيدي يدعو إلى التأمل. لأن مولير في مسرحياته كافة - من تلك التي تقلد الهزليات الإيطالية البسيطة، إلى تلك التي تتضمن أعلى مستويات الإضحاك الفني - إنما يبحث عن توازن داخلي. وتتجلى هذه النقطة في أحوال التوتر التي يعيشها أبطاله، والتي تنتهي إما إلى البؤس وإما إلى الضحك القاطع. لأن هؤلاء الأبطال المخدوعين وجهين: وجهاً أبلياً، ووجهاً مريضاً بانساً، وهم لا يفعلون بصدقهم وبساطتهم أكثر من إرباكنا، ولكنه الإرباك الذي يجعلنا نحصد من صفاتهم وعيوبهم صفات الإنسان بصورته العامة، وعيوبه. من مؤلفاته المشهورة: مدرسة الأزواج، والثقوب، ونساء عالمات، وكارثة النساء، وطرطوف، والبهيل، ودون جران. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص. 526-530.

الشعر؟ نحن نسأل ناثرينا أنفسهم، ماذا يخسرون في شعر مولير؟ وليُسمح لنا بابتدال آخر، هل يكفّ النبذ عن أن يكون نبذاً ليصير قارورة؟

إذا حقّ لنا القول ما يمكن أن يكون أسلوب المسرحية، في رأينا، فنحن نبتغي شعراً حرّاً، صادقاً، وفيّاً، جزيئاً على قول كل شيء دون تحشّم، وعلى التعبير عن كلّ شيء دون تصنع، ماضياً يستثير طبيعي من الكوميديا إلى التراجيديا، ومن الجليل إلى المتنافر - المضحك؛ بالتالي إيجابيّ، وشعري، وفي الوقت نفسه فنان ومُلهِم، عميق ومباغت، واسع وحقيقي؛ عارفاً كيف يحطّم في الوقت المناسب، وتغيير مكان الوقف ليكشف عن رتبة الألكساندران؛ أكثر ارتباطاً من التجاوز الذي يطيله من القلب الذي يبلّله؛ ملتزم بالثقافة، هذه الأمة المَلِكَة، وهذه الرحمة العليا لشعرنا، وهذا المولّد لبحرنا الشعري، وطريقة صنّعه، يتخذ، مثل الإله «بروتوس»²⁵⁹ ألف شكل دون أن يغيّر نموذجاً أو طبعاً، ويهرب من الإسهاب؛ ويتلاعب في الحوار، ويختبئ دوماً تحلف الشخصية، منشغلاً، قبل كل شيء، بأن يكون في مكانه، ولما أمكن أن يكون جميلاً (بوصفه لا يكون جميلاً إلا بالمصادفة، ودون دراية منه)؛ وأمكن أن يكون غنائياً، وملحمياً، ومسرحياً، بحسب الحاجة؛ فباستطاعته أن يحول في النغمة الشعرية كلّها، منطلقاً من أعلى إلى أسفل، ومن الأفكار الأكثر رفعةً إلى الأكثر ابتدالاً، ومن أكثرها تهكُّماً إلى أكثرها خطورة، ومن أكثرها ظاهريّة، إلى أكثرها تجريديّة، دون أن يخرج أبداً عن حدود مشهدٍ منطوق؛ وبكلمة واحدة إنه يفعل كما يمكن أن يفعل رجل وهبته جنيّة روح «كورنيه» ورأس «مولير». إذ يبدو لنا أن الشعر سيكون مساوياً لجمال النثر.

259 - بروتوس ابن بوسايدون وراعي قطعائه. كان يتحول إلى أشكال مختلفة كالنار والهواء.

لن تكون أية علاقة بين شعر من هذا النوع والشعر الذي شرّحنا جنته آنفاً. وسيغدو تحديد الطوة التي تفصلهما أمراً سهلاً، فيما لو سمح لنا إنسان مفكّر، يدين له مؤلف هذه المقدمة بالشكر، بأن يستعير منه التمييز الجارح، الآتي : كان ذلك الشعر وصفيّاً، وسيكون هذا الشعر مُضحكاً.

فلنكرّر خاصة أنّ على الشعر في المسرح أن يتحرّد من كلّ أثر، والحاج، ودلال. فليس هو هنا سوى شكل، وشكل ينبغي أن يتقبّل كلّ شيء، يتلقّى كلّ شيء من المسرح كي ينقل إلى المشاهد كلّ شيء، أيضاً: الفرنسية واللاتينية، وانسوس القانون، وشتائم ملكيّة، وتعابير شعبية، وكوميديا، وتراجيديا، وضحك، ودموع، ونثر، وشعر. والويل للشاعر إن نطق شعره بينت شفة! إنما هذا الشكل شكل من البرونز الذي يوطّر الفكر في بحره، حيث تغدو المسرحية ضمنّة غير قابلة للتهديس، ويغفره عميقاً في ذهن الممثل، وينبّه إلى ما ينساه، وإلى ما يُضيقه، يمنعه من إفساد دوره، والحلول محل المؤلف، ويجعل كلّ كلمة مقدّسة، ويجعل ما قاله الشاعر، اضراً لمن طویل في ذاكرة المتكلّم. فالكلمة المشربة شعراً، تأخذ شيئاً ما أكثر غموضاً، وبريقاً. إن الحديد يصير فولاذاً.

نشعر أن النثر، الأكثر حياءً بالضرورة، والمُخبّر على خدمة المسرحية بكل شعر غنائي أو ملحني، والمختزل إلى الحوار والإثبات، نشعر أنه بعيد عن امتلاك هذه المنابع. وجناحيه أقل عرضاً بكثير. وله، من بعد، تخرج سهل جداً؛ إذ ترتاح فيه السطحية؛ حيث سيصير الفن، قياساً إلى بعض المؤلفات المتميزة كتلك التي شهدها زهورها في الفترة الأخيرة، مزدحماً بالمؤلفات الجهيضة وبالأجنّة. وهناك انكسار آخر للإصلاح قد يرضخ للمسرحية المكتوبة شِعْراً ونثراً في آن معاً، كما فعل شكسبير.

ولهذه الطريقة مزاياها. ومع ذلك يمكن أن يوجد تنافر في الانتقالات من شكل إلى آخر، فعندما يكون النسيج متجانساً، يغلب أكثر مثانة. وفوق ذلك، سواء أكتبت المسرحية نثراً، أم شعراً، أم شعراً ونثراً، فهذا ليس سوى قضية ثانوية. فنسق المؤلف لا ينبغي أن يتحدد بحسب شكله، بل بحسب قيمته الداخلية. وفي قضايا من هذا النوع، لا يوجد إلا حل واحد؛ وليس ثمة سوى وزن واحد يرجح كفة الميزان: العبقرية.

الحاصل أن الاستحقاق الأول والضروري لأي كاتب مسرحي، أنائراً كان أم شاعراً هو تنقيح اللغة. ليس ذلك التنقيح السطحي، مزية المدرسة الوصفية أو عيبها، المدرسة التي تحمل من «لوموند»²⁶⁰ و«ريستوت»²⁶¹ جناحين لشاعرها «بيفاس»²⁶²، بل ذلك التنقيح الجوهرى، والعميق، والمُعقّل، والمُشبع بعبقرية لغة ما، سبّر جذورها، ونبش أصول ألفاظها، وهو حُرٌّ دوماً لأنه واثقٌ من عمله، ومن أنه يتواءم مع منطق اللغة. سيّدنا النحو يقرّد التنقيح السطحي إلى التعوّم، وهذا التنقيح يفرض إرادته على النحو. ويمكن أن يتحاصر، ويُحازف، ويُبدع، ويختلق أسلوبه؛ وله الحقُّ لأن اللغة الفرنسية، على الرغم مما قاله عنها بعض الناس الذين لم يفكّروا، بما يقولون. كانوا يقولون، ويجب أن ندرج بينهم بالتحديد كاتب هذه الأسطر، إنها

260 -- الأب Lhomond (1727-1794) عالم نحو ومؤرخ فرنسي، مارس التعليم، وصنّف (54) مجموعة مؤلفات في النحو، والتاريخ الروماني، والتاريخ المسيحي، واستخدمت هذه المؤلفات لفترة طويلة في فرنسا. انظر: المرجع السابق، ص 1080.

261 -- Restaut (لم نجد له ترجمة، ويبدو أنه نحوي فرنسي).

262 -- Pégase حصان مجنّح في الأسطورة، وهو رمز الإلهام الشعري، وُلد من دم «ميدوزا» أو أله خرج من رقبتهما التي قطعها «بيرسي». انظر: المرجع السابق، ص 1413.

ايست ثابتة، ولن تكون ثابتة أبداً. فاللغة لا تثبت إطلاقاً. والذهن البشري دائماً في تقدّم، أو إذا شئت، في حركة، واللغات ملازمة له. وهكذا الأشياء. وكيف لا يتغيّر اللباس عندما يتغيّر الجسم؟ إن اللغة الفرنسية في القرن الثامن عشر لم تعد تستطيع أن تكون لغة القرن التاسع عشر، مثلما أن لغة القرن التاسع عشر تغيّر لغة القرن السابع عشر، وأن لغة هذا القرن تغيّر لغة القرن السادس عشر. لغة «مونتينيو» لم تعد هي لغة «رابليه»، ولغة «باسكال» لم تعد هي لغة «مونتينيو» ولغة «مونتسكيو» لم تعد هي لغة «باسكال». فكلّ لغة من هذه اللغات الأربع، رائعة، إذا أخذت لذاتها، لأنها أصيلة. لكل عصر أفكاره الخاصة، وينبغي أن تكون له الكلمات الخاصة بأفكاره. إذا إن اللغات كالبحر، تتوجّح دون توقّف. في بعض الأحيان، تهجر ضفة من عالم الفكر، وتغزو ضفة أخرى. وكلّ ما تهجره أمواجها يجفّ ويُنحى عن وجه الأرض. بهذه الطريقة تنطفئ أفكار، وتموت ألفاظ. وما يحصل للغات البشرية هو ما يحصل للأشياء جميعها في كل عصر يعمل إليها، ومنها شيئاً ما. ما العمل؟ هذه حتمية. إنه من العبث إذاً أن نبتغي تجميد المظهر المتحرّك للغتنا في شكل معيّن. وإن من العبث أن يصرخ «يشوعونا»²⁶³ الأدبّيون باللغات كي تتوقّف؛ إذا لم تعد الشمس تتوقّف، ولا اللغات. فيوم ثباتها هو يوم موتها. - لهذا فإن فرنسية مدرسة معاصرة محددة هي لغة ميتة.

هذه هي تقريباً الأفكار الراحنة لمؤلّف هذا الكتاب عن المسرحية، وهي أقل

263 - جيمس «يشوع» بن تون المذكور في العهد القديم (الطبر: الكتاب المقدس. سفر يشوع، ص. ص. 378-327). صار على رأس بني إسرائيل بعد موسى، وهو الذي ساعدهم على العودة إلى أرض الميعاد. له معجزات من مثل المشي من الأردن إلى فلسطين حالياً.

مستوى من التطويرات المعمقة التي قد تكمل وضوحها. وأنا فوق ذلك، بعيداً عن الادعاء بأنني قدّمت بحثي المسرحي بوصفه تصعيداً لهذه الأفكار التي ليست هي نفسها على العكس، إذا تكلمنا بسذاجة، سوى إيجاعات من إنجاز (كتابة المسرحية). 264 وسيكون مريحاً لي، بلا شك، وأكثر استقامة أن أصنع كتابي في مقدمة مسرحي، وأدافع عن أفكاري الواحدة بعد الأخرى. فأننا أجبّ الصراحة أكثر بكثير من حبي للمهارة. أريد إذاً أن أظهر رهاقة العقدة التي تربط هذه المقدمة بهذه المسرحية، وكان مشروعني الأول، الذي أوقفه التعجل كثيراً في البدء، أن أقدم الكتاب وحده للجمهور أو الشيطان بلا قرون *El demomio sin las cuernas* كما كان يقول «إيريات» 265، فبعد أن تمّ إنجازه بأصول، وبعد استشارة مجموعة من الأصدقاء المبهورين، انتهيت إلى أن أتحاسب مع نفسي في مقدمة. وذلك باختصار، بغية تتبع خارطة الجولة الشعرية التي قمت بها، وتعليل الإنجازات الجيدة أو الرديئة التي قمت بتحقيقها، وتعليل السمات الجديدة التي قدّم بحال الفن إلى ذهني من خلالها. بلا شك، ستؤخذ من هذا الاعتراف فرصة لتكرار التوبيخ الذي وجهه إليّ ناقد ألماني إذ أوّلّف «كتاباً في فن الشعر من أجل شعري». وما أهمية ذلك؟ أولاً كان في نيّتي أن أهدّم كتب تقعيد الشعر لا أن أوّلّف مثلها. وبعد، أليس من الأفضل دوماً أن تؤلّف كتب فن الشعر بحسب شعر ما، بدلاً من كتابة الشعر بحسب كتب فن الشعر؟ لكن لا أقل مرة أخرى، لا. فأننا لا أملك موهبة الإبداع، ولا الادعاء بأنني أرسى دعائم أنظمة. «فالأنظمة، كما يقول فولتير، بذكاء، كجرذان تمرّ بعشرين

264 - الإضافة من عندنا للإيضاح.

265 - Yriarte (لم نجد له ترجمة).

حُجْر، ونجد منها، في النهاية، اثنين أو ثلاثة تستطيع قبولها.». إذا سيكون في ذلك جهد غير مفيد، وفوق قواي. على العكس، لقد دافعت، عن حرية الفن ضد طغيان الأنظمة والقوانين، والقواعد. فمن عادتني أنني مهما حدث، أتبع ما اعتبره إلهامي، وأني أغير من القوالب بقدر ما أغير من تأليف. وقبل كل شيء أهرب من المذهبية في الفنون. ومعاذ الله أن أفكر بأن أكون مثل هؤلاء الناس، الروماتيين أو الكلاسيكيين، الذين يخلقون مؤلفات بحسب نظامهم، ويعترفون بأنهم لا يملكون في ذهنهم سوى شكل واحد، وبأنهم يبحثون دوماً عن برهان شيء ما، ويتبعون قوانين أخرى غير قوانين ذهنهم وطبيعتهم. المؤلف المصطنع هؤلاء الناس، مهما بلغت موهبتهم أصلاً، لا وجود له بالنسبة للفن. إنه نظرية وليس شعراً أبداً.

موضوع مسرحية كرومويل

بعد أن حاولت، في كل ما سبق، أن أحدد أصل المسرحية، في رأيي، وما سمّتها، وما يمكن أن يكون أسلوبها، حانت لحظة النزول ثانية من قسم الفن العامة إلى الحال الخاصة التي أصدتتنا إليها. يبقى أن نحدث القارئ عن مؤلفنا، أي عن مسرحية كرومويل؛ إذ لما كان هذا الموضوع لا يروق لنا، فسنقول عنه الشيء القليل بكلمات قليلة.

أوليفيه كرومويل هو في عداد شخصيات التاريخ المشهورة. بمجموعها كثيراً، لكنها المعروفة قليلاً. فمعظم كتاب سيرة حياته، وكان منهم مؤرّخون بالاسم، تركوا صورته العظيمة غير مكتملة. ويبدو أنهم لم يجرؤوا على جمع كل ملامح هذا النموذج الغريب والضحيم للإصلاح الديني، وللثورة السياسية في انكلترا. وكلهم تقريباً اقتصروا على نسخ بأبعاد أكثر امتداداً للصورة التي رسمها له «بوسويه»، عن

وجهة نظره الملكية والكاتوليكية، وعن كرسية الأسقفى المستند إلى عرش لويس الرابع عشر.

لقد توقفتُ هنا، مثل كل الناس. فاسم أوليقييه كرومويل لا يوقظ فيّ إلا فكرة مختصرة عن قاتل ملك متعصب، ونقيب عظيم. فخلال تنقيب المدونة التاريخية، وهذا ما أفعله بحُب، وخلال نبش المذكرات الانكليزية في القرن السابع عشر مُصادفةً، دُهِشْتُ برؤية «كرومويل» جديد كلياً ينسبط أمام عيني شيئاً فشيئاً. لم يكن كرومويل العسكري، وكرومويل «بوسويه» السياسي فقط، إنما كان كائناً معقداً، غير متجانس، ومركباً من المتناقضات كلها، ممزوجاً بكثير من الشر وبكثير من الخير، مليئاً بالعبقرية والصُّغارة؛ إنه شكل من أشكال «تبيير داندان»، طاغية أوروبا، ولعبة عائلته؛ قاتل ملك عجوز، مُضايقاً سفراء الملوك كافة، تعذبه ابنته الملكية؛ شرسٌ ومُغْتَمٌ، متحدّثاً مع أربعة بحانين من البلاط حوله؛ يكتب شعراً شريراً؛ معتدل، وبسيط، وزاهد، متصنّع على اللياقة؛ عسكري فقط، وسياسي متفكّلت، محنك بتأجلحدل اللاهوتي الفارغ، ومتمتع فيه؛ خطيب ثقیل، وغامض، ومشوش، لكنه ماهر في تكلم لغة من يود، إغراءهم؛ منافق ومتزمت؛ رؤيوي تسيطر عليه أشباح من طفولته؛ يعتقد بالمنجمين، ويُبطّل (دعواهم)؛ مُتحدّث فوق الحدّ، خطير دوماً، دموي في النادر، مراقب قاسٍ لتعليمات الطُّهرتين، يضيع عدّة ساعات من اليوم في التهريج، عنيف ومُحتقِر للقريين منه، متلطّف مع ضيقى الفكر الذين يشك فيهم؛ يخادع نداماته بحذاقة، ويغتال على وعيه، تُرّ بالنباهه، ونصب الفخاخ، والحيل؛ ذكاؤه متمكّن من خياله؛ متنافر - مُضنجكٌ وحليل؛ وأخيراً، هو واحد من الرجال الثقات Carres par la base ، كما كان يسمّهم نابوليون، نموذج هؤلاء الرجال الكاملين، ورئيسهم جميعاً، بلُغته المضبوطة كعلم الجبر، والملونة كالشعر.

شعرت أمام المجموع المدهش والنادر أن الشبح المؤثر الذي رسمه «بوسويه» لم يعد يكفيني. فبدأت أدور حول هذه الصورة العالية، وأخذتني نزعة حامية لرسم العملاق من أوجهه جميعها، وبملائحه كلها. كانت المادة غنية. فوالى جانب رجل الحرب، ورجل الدولة، بقي أن يرسم مخطط اللاهوتي، والمدعي، والشاعر الرديء، والرؤيوي، والمهرج، والأب، والزوج، والرجل بروقوس، وبكلمة واحدة، كرومويل المزوج homo et vir. في حياته مرحلة يتطور خلالها هذا الطبع المتفرد بسائر أشكاله. وليست هي. كما قد يُعتقد للنظرة الأولى، مرحلة قضية تشالز الأول، وإن كانت ضابحة جداً بمصلحة قائمة ومرعبة؛ إنما هي لحظة محاولة الطمّوح أن يقطف ثمار هذا الموت. إنها لحظة محاولة كرومويل أن يحقق، في النهاية، حلم طفولته، وهدف حياته الأول، بأن يصير ملكاً، بعد أن وصل إلى ما يمثل عند إنسان آخر قمة مجد ممكنة، فهو سيّد انكلترا التي تخرس تحزباتها الألف تحت قدميه، وسيّد أيقوسيا التي جعل منها ولاية تابعة له، وسيّد إيرلندا التي جعل منها سجنًا، وسيّد أوروبا بأساطيلها، وأسلحته، ودبلوماسيته. لم يُخفِ التاريخ أبداً درساً أسى من هذا الدرس في مسرحية أرفع من هذه المسرحية. الوصي على العرش يتمنع أولاً، وتبدأ الممرجة المهيبة بعناوين مُجمّعات، وعناوين مدن، وعناوين مقاطعات؛ ثم ها هو قانون الحقوق البرلماني، كرومويل، مؤلف المسرحية المجهول، يريد أن يبدو متزعجاً منها، ويرى يمدّ يده باتجاه الصولجان، ويسحبه؛ ثم يتقدم يخطي مواربة من هذا العرش الذي كنس منه العائلة المالكة. ويصمّم بغتة على أمر ما؛ وإذا الدير الغربي (ويستمينستر) مُزّين بالأعلام، بأمر منه، والمنصة منصوبة، والتماج مطلوب من الصائغ، ويوم الاحتفال مُحدّد. إنه حلّ غريباً في ذلك اليوم نفسه، وهو أمام الشعب، والحرس الوطني، وسواد الناس، في قاعة الدير الفسيحة، وعلى المنصة التي كان يحسب أنه سينزل عنها

ميكاً، يبدو، فجاءة، كأنما استيقظ برجفة، على منظر التاج، ويسأل عما إذا كان يحلم، وعما يعنيه هذا الاحتفال، وخلال خطاب يدوم ثلاث ساعات يرفض المنصب الملكي. هل كان ذلك عائداً إلى أن جواسيسه تبهوه إلى مؤامرتين حاكهما بعض فرسان الحرس وبعض الطهرين، وكان ينبغي أن يفجروهما في اليوم نفسه؟ هل كان ذلك ثورة فجّرها فيه صمت الشعب ووشوشاته، تُبْلِلُ رؤية قاتل ملكه يصل إلى العرش؟ أهي فقط بصيرة عبقرية، وغريزة طُمُوح طائش، وإن كان مكبوحاً، تعرف كم تُغيّر خطوة واحدة زائدة، وضع الإنسان وموقفه غالباً، ولا تجرؤ على تعريض صرحها الشعبي لرياح اللاشعبية؟ هل كان ذلك كله دفعة واحدة؟ هذا ما لا توضّحه، برصانة، أية وثيقة معاصرة. لحسن الحظ؛ حرية الشاعر كاملة في هذا المجال، والمسرحية تنتصر على السطحية التي تركها لها التاريخ. وهنا تُرى عظمة وفريسة؛ إنها حقاً الساعة الحاسمة، والمزة الكبرى في حياة كرومويل. إنها لحظة هروب كابوسه منه، حيث حاضره يقتل مستقبله، أو أن قدره خاب، إذا استخدمنا سوقية فعّالة. إن كرومويل، برؤيته، داخل اللعبة في هذه الكوميديا التي تلعب بين انكلترا وبينه.

إذاً ها هو الرجل، ها هو العصر اللذان حاولت أن أرسم ملاحظتهما في هذه المقدمة.

لقد تركت نفسي تنقاد لمتعة الطفل في تحريك ملامس البيان القيثاري الضخم. لا ريب في أن الأكثر مهارة سيُصدرون منه أنغاماً عالية وعميقة، ليست من تلك الأنغام التي تريح السَّمْع، إنما من تلك الحميمة التي تهزّ الإنسان كلّها، كما لو أن كبل وتر من البيان القيثاري يُفقد إلى وتر من أوتار القلب. واستسلمت لرسم كامل المذاهب المتعصب، والشعوزات، والأمراض الدينية في عصور محدّدة؛ وتحت، كرومويل

مركز هذا البلاط ومحوره، ومركز هذا الشعب، وهذا العالم ومحورهما، لأنضد هذه المؤامرة المزدوجة التي حاكتهما طائفتان متباغضتان، تتعاضدان لإسقاط الرجل الذي يضايقهما، لكنهما تتحدان دون انصهار، وهذا الحزب الطُّهري، المتزمت، المتنوع، القاتم، اللامبالي، آخذاً الرجل الأصغر ليقوم بالدور الأعظم «لامبير»²⁶⁶ الأناني الرعدي، وحزب الفرسان، المتمعض، المُتهج، وقليل الدقة، والمتهاون، والمتفاني، الذي يقوده رجل، هو باستثناء التفاني، ممثلة الأقل كفاءة، «أورموند»²⁶⁷ النزيه والقاسي؛ وهؤلاء السفراء البسطاء جداً أمام عسكري الثراء، وهذا البلاط الغريب الذي اختلط فيه أناس المصادفة والأسياد الكبار يتشائمون بالصغار؛ وهؤلاء المهرجين الأربعة الذين سمح بتخيّلهم نسيان التاريخ المقرّف، وهذه العائلة التي يمثّل كلّ فرد فيها جرحاً من كرومويل. و «ثيولوا»²⁶⁸ الصديق المخلص للوصي على العرش؛ والحاخام اليهودي، و«إسرائيل بن ماناسبه»²⁶⁸، الجاسوس، والمرابي، والمنجم، الدنيء في جسانين، والجليل في الجسائب الثالث، و«روكيستر»²⁶⁸ هذا الـ «روكيستر» الغريب، المغفل والروحاني، الأنيق والفاجر، الذي لا يتوقف عن السباب، العاشق والمخمور دوماً، وهكذا كان يتباهى على المطران «يُرينيه»²⁶⁸ بأنه شاعر رديء

266 - Lambert ، ملك إيطاليا من 894-898. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص1033.

267 - Ormond ، دوق أورموند، (1610-1688) اسمه الحقيقي جيمس بوتلير الأول، كان مع سياسة

تشارلز الثاني، وهو الذي سحق الثورة الإيرلندية سنة 1649. انظر: المرجع السابق، ص1365.

268 - هذه الشخصيات من الحاشية القريبة من كرومويل أو الخيطة به، يقدم هيفو صفاتها التي سيستقي منها طبائع شخصيات مسرحيته.

ورجل لطيف، ورذيل وبسيط، يغامر برأسه دون الاهتمام إلا قليلاً بريح الجولة بشرط أن تسليه، جدير بكل شيء، وبعبارة واحدة، جدير بالتحايل والخفة، بالجنون والتحسب، بالخشاسة والكرم، وهذا المتوحش «كار»²⁶⁸ الذي لا يرسم له التاريخ سوى ملمح واحد، لكنه ملمح نموذجي جداً وخصب للغاية، وهؤلاء المتعصبين من كل مذهب ونوع، «هاريسون»²⁶⁸، المتزمت النهاب، و«باربون»²⁶⁸، البائع المتزمت، والقاتل «سيندير كومبا»²⁶⁸ و«أوغسطين غالاند»²⁶⁸، المجرم الباكي الورع، والكولونيل الشجاع «أوفرتون»²⁶⁸، الأديب المفوه قليلاً، و«ليدلوف»²⁶⁹ الشديد الفظ، الذي سيرك رماده، فيما بعد، وشاهدة قبره في مدينة «لوزان»؛ وأخيراً أنضد «ملتون وآخرين ممن كانوا نبهين»، كما تقول مسرحية هجائية كتبت سنة 1675، عنوانها «كرومويل السياسي»، تذكرنا بما قلته للتو Dantem Quemdam في التاريخ الإيطالي.

لن نذكر كثيراً من الشخصيات الأكثر ثانوية، التي تمتلك كل منها، مع ذلك، حياتها الواقعية، وفرديتها المتميزة، والتي ساهمت في الجاذبية التي كان يمارسها هذا المشهد التاريخي الواسع على خيالي. فمن هذا المشهد كتبت هذه المسرحية. صُغْتُها شعراً، لأنها راقنتني هكذا. وفوق ذلك، سيلاحظ خلال قراءتها كم كان تفكيري بها قليلاً وأنا أكتب هذه المقامة، والحيادية التي هاجمت بها مذهب الوجدتين مثلاً. مسرحيتي لا تخرج من لندن، تبدأ في الخامس والعشرين من حزيران سنة 1657،

²⁶⁹ Ludlow (1617-1692) رجل سياسي إنكليزي كان في حزب الطهريين، وجمهورياً متحمساً، كما كان عضواً في لجنة محاكمة تشارلز الأول. عارض كرومويل عند انفراذه بالسلطة. النظر: المرجع السابق، ص 1121.

الساعة الثالثة صباحاً، وتنتهي في السادس والعشرين من حزيران ساعة الظهيرة. ويرى أنها تدخل في القواعد الكلاسيكية، كما يكتبها الآن أساتذة الشعر الزجاجي. ومع ذلك، ليس لهم عليّ أية مِنة. فأننا لم أولّف مسرحيتي هكذا بإذن من أرسطو، بل بإذن من التاريخ، ثم إنني، للغاية ذاتها، أفضل موضوعاً مكثفاً على موضوع مبعثر.

واضح أن هذه المسرحية، بتسميتها الحالية، لا يمكن أن توطّر ضمن عروضنا المسرحية. فهي طويلة جداً. وربما سنعرّف أنها كُتبت، بأجزائها كافة، من أجل المسرح. ولما اقتربت من موضوعها لأدرسه، اعترفت، أو اعتقدت أنني أعترف باستحالة أن تُقبل عنها نسخة طبق الأصل على مسرحنا، في الحال الاستثنائية التي وُضعت فيها، بين «شارييد»²⁷¹ الأكاديمي، و «سيلا»²⁷¹ الإداري، بين لجان الحكم الأدبي، والرقابة السياسية. كان يجب الاختيار: فإما الزجاجي المملّقة، والمأكرة، والزائفة، والملعوبة. وإما المسرحية الحقيقية بفظاظة، والملعونة. الأولى لا تستاهل التأليف؛ لذلك فضلت الثانية. وعليه، فحينما بنيت من أن تمثّل على المسرح، كرّست نفسي بحرية وانقياد لغرائبية التأليف (الفانتازيا) وليستطها حتى آخر ثنية من ثنياتها، وإلى التطويرات التي يشملها موضوعها، التي، فيما لو اكتملت بإبعاد مسرحيتي عن خشبة المسرح، فستكتسب فرصة جعلها كاملة تقريباً من الوجهة التاريخية. وفوق ذلك، ليست لجان القراءة إلا عقبة من نوع ثانٍ. وإذا ما حصل

271 - خاروبديس وسكولا باليونانية، عملاقان كانا نحرمان مضيق «ميسينا» فالأولى تبذل كل يوم كميات هائلة من الماء مع القوارب التي تجرفها العواصف والأعاصير، وكان البحارة الذين يطيرون اتجاههم لتفاديها يقعون على نوءات سكولا ذات الرؤوس الستة، فتفترسهم. ومن ثمّ التعبير: وقع بين شارييد وسيلا. وقد نجح أوديسيوس في الإبحار بينهما، إلا أن ستة من أتباعه ماتوا. الظن: الأوديسة (بالفرنسية)، ص. ص. 181-182.

وسمحت، لها الرقابة المسرحية، وهي تستوعب إلى أي حد أخذت صورة كرومويل البرئية والدقيقة والواعية، وصورة عصره خارج عصرنا، بالوصول إلى خشبة المسرح، ففي هذه الحال فقط، قد يتمكن من استخلاص مسرحية من هذه المسرحية تجاوزاً على خشبة المسرح، وستكون مُستهجنة.

إلى هنا استمر في التمسك بالابتعاد عن المسرح. وسوف يهجر دوماً في وقت باكر تقاعده الغالي الزاهد، من أجل اضطراب هذا العالم الجديد. فبا ربي، لا تجعلني أندم أبداً على تعريض عتمة اسمي وشخصي، البكر للعثرات، ولعواصف مشاهدي المسرح وأعاصيرهم، ولإزعاجات ما وراء الستار البائسة (وما يهّم الإخفاق أمام هذا؟)؛ إذ أدخل في هذا المناخ المتقلب، السديمي، العاصف، حيث يسيطر الجهل، وتزأر الرثبة، وينحدر الجديرون، وتجاهل نزاهة الموهبة على الأغلب، وحيث يُوضع حفرُ العبقرية النبيل، أحياناً، في غير مكانه، وتنجح السطحية في إنزال التفوق الذي يخنقها إلى مستواها، وحيث يُعتبر كثير من الصغار كباراً، وكثير من عديمي الكفاءة، بعبقرية «تالما»²⁷² وكثير من الأقزام بقوة آخيل! ربما ستبدو هذه الدراسة قائمة، وقليلة الإطراء، لكن ألا تُفضي إلى تسجيل الاختلاف الذي يفصل مسرحنا، مكان المؤامرات والشغب، عن الجلال المهيب للمسرح القديم؟

272 - Takna (1763-1826) كاتب مسرحي تراجيدي فرنسي، بدأ تجرّبه المسرحية بعرض مسرحية «محمد» لـ «فولتير»، في مسرح «الكوميدي فرانسيز». الذي تركه بسبب خلاف حول عرض مسرحيته «شارل التاسع» ثم عاد إليه ليمثل أدوار شخصيات كورنيه بمقامته لا مثيل لها حتى الآن، مستفيداً من نابوليون بولابرت الذي دعمه بغير حدود. أدخل إلى المسرح إصلاحات جوهرية ولا سيما في اللباس الطبيعي، ومراعاة حقيقته التاريخية. انظر: موسوعة بوتي روبر، ص 1774.

وأبناً كان الأمر، اعتقد أن من واجبي أن أثبه مقدماً، العدد القليل من الناس الذين يجانبهم مثل هذا المشهد، إلى أن مسرحية مُستخلصة من «كرومويل» قد لا تستغرق دوماً أقل من ساعة عرض من العروض. فمن الصعب أن يُرسي مسرح رومانتيكي دعائمه بغير هذه الطريقة. وبالتأكي، لو أريد شيء آخر غير هذه التراجيديات تنزّه فيها شخصيتان ثملان غرذجين مجردين لفكرة غيبية خالصة، برسمنا على خلفية لا عمق لها، لا يشغها إلا قليل من رؤوس الأسياف الحميمين، وهما نسختان باهتان عن الأبطال، أسند إليهما ملء فراغات حدث بسيط، أحادي الشكل، وأحادي اللون، فلو شُعر بالضيق من هذا، فلن تلزم أكثر من سهرة كاملة لتجلية كل الجوانب لإنسان من النخبة، ولعصر الأزمات، تجلية عريضة؛ تجلية الأول بطبعه، وعبقريته المتلاحقة مع طبعه، ومعتقداته المهيمنة عليهما، وعواطفه التي تُزعج معتقداته، وطبعه وعبقريته، وأذواقه التي تؤثر في عواطفه، وعاداته التي تنظم أذواقه، وتلحم عواطفه وهذا الموكب الغفير من أناس من شتى المستويات يجعلهم عملاً لبوربون، سواد؛ وتجلة الثاني بفلمه الأخلاقية وقوانينه، وأشكاله، وذهنيته، وأنواره، وغيباته، وأسمائه، وشعبه الذي تعينه جملة هذه الأسباب الأولى، على التوالي، مثل المذبح الرخو. يُلاحظ أن لوحة كهذه ستكون ضخمة. فبالفرديّة الواحدة. كلمات التي كانت تخفي بها مسرحية المدرسة القديمة، ستكون لدينا عشرون فردية، أربعون، خمسون، وما لا أدري؟ من كل روث، وكل تناسّب. سيكون في المسرحية جمهور. أليس من المؤم أن نقيس لها ساعتين من الوقت كي نعطي الباقي لعرض الأوبرا - الهزلية، أو لعرض المسرحية؟ أن نختزل شكسبير من أجل «بومبش»؟²⁷³ -

273 Balzac المستن مادلار مهرّج مسارح المعروض، اشتهر في عهد الامبراطورية والإصلاح في

ولقد ع التفكير بأن تعدد الشخصيات التي يحركها الحدث، فيما لو أدير الحدث جيداً، قد يولد تعب المشاهد، ورجح المشرحة. فشكسبر، الفائض بالتفاصيل الصغيرة، هو، في الوقت نفسه، وحتى لهذا السبب، جليل بمولفه الضخم المتكامل. إنه السنديانة التي ترمي ظللاً واسعاً بآلاف الأوراق الحادة والمتقصفة.

فلنأمل ألا يتأخر، في فرنسا، تعود الناس على تكريس سهرة كاملة لمشرحة واحدة. ثمة مسرحيات في إنكلترا، وألمانيا، تستمر ست ساعات، وهنا يذكرنا اليونانيون، الذين يتكلم لنا عنهم كثيراً، على طريقة «سكوديري»، بالكلاسيكية السيدة «داسير»، وبالفصل السابع من كتابها «فن الشعر» خاصة، فلقد كان اليونانيون يذهبون إلى حد عرض اثني عشرة، أو ست عشرة مسرحية في اليوم. لأن الانتباه عند شعب يحب العروض المسرحية، أكثر تيقظاً مما نعتقد. فمسرحية «زواج فيغارو»، وهي عقدة ثلاثية «بومارشيه» العظيمة، كانت تشغل السهرة بأكملها، فمن مل منها أو تعب؟ لقد كان بومارشيه جديراً بالمجازفة بالخطوة الأولى نحو غاية الفن المعاصر هذه، التي يستحيل إظهار هذا العمق فيها خلال ساعتين، ولا هذه الميزة الأكيدة القائمة عن حدث عريض، وسعيق ومهم. لكن قد يقال - إن هذا العرض المسرحي، المكون من مسرحية واحدة، سيكون رتيباً، وقد يبدو طويلاً. يا لها من خطيئة! بل على العكس، قد يتخلص من طوله ورتابته الراهنين وماذا نصنع الآن بالفعل؟ تقسم مباحج المشاهد إلى قسمين منفصلين. يُعطى أولاً ساعتين من المتعة الجادة، ثم ساعة متعة باهتة؛ ومع ساعة الاستراحة التي لانعدها من المتعة، يصبح المجموع أربع ساعات. فماذا يمكن أن تفعل المسرحية الرومانتيكية؟ قد تطحن وتخلط

فرنسا. انظر: المرجع السابق، ص 243.

هذين النوعين من المتعة بطريقة فنية. قد تجعل الحضور، في كل لحظة، ينتقلون من الجسد إلى الهزل، ومن الإثارات الضاحكة إلى المشاعر الممزقة، ومن الجسميم إلى العذيب، ومن الممتع إلى القاسي. لأن المسرحية، كما اعتمدنا سابقاً، هي المتناظر - المضحك مع الجليل²⁷⁴، والروح تحت ستار الجسد، والتراجيديا تحت نقاب الكوميديا. ألا ترون أن هذه العروض، وهي لا تقدم سوى مسرحية واحدة، إذا هذات فيكم انطباعاً بانطباع آخر، وغلبت شيئاً فشيئاً، التراجيدي على الكوميدي، والبهيج على المرعب، وارتبطت حتى بالحاجة إلى إغراءات الأوبرا، تساوي عروضاً أخرى كثيرة؟ إن المسرح الروماني قد يُعَدُّ، مما هو على المسرح الكلاسيكي علاجٌ مقسوم إلى جرعتين، طعاماً لاذعاً، ومتنوعاً ولذيذاً.

ها أنذا أنهى مما كان لديّ لأقوله للقارئ. وأنا أجهل الطريقة التي سيتلقى النقد بها هذه المسرحية، وهذه الأفكار الوحيدة، المجردة من ألوانها، وتفرعاتها، والمجموعة على عجلٍ، وبهاجس سرعة إنهاؤها. لا شك في أنها قد تبدو لـ «تلامذة «لاهارب»». «سفيهة جداً، وغريبة للغاية. لكنها وإن كانت، بالمصادفة، معرأة ومُحتزلة تماماً، تستطيع المساهمة في أن تضع على جادة الصواب هذا الجمهور ذا التربية المتقدمة جداً، وما على الكتابات المتميزة الكثيرة، كتابات النقد أو التطبيق، الكتب أو الصحف، التي نضجت في نظرتها إلى الفن، إلا أن تتبع هذا الدافع دون الانشغال فيما إذا جاءها من إنسان بجهول، ومن صوت بلا سلطة، ومن مؤلف

274 - Mme Dacier (1647-1720) علامة فرنسية ترجمت للكتاب الإغريقي معظم مؤلفاتهم، والإلهادة (1699)، والأوديسة (1708). كانت قائلة للمعركة التالية بين الإقليم والمحدثين، ووقفت إلى جانب القدماء في كتابها «أسباب فساد اللوق» (1714). وهي زوج النثريه داسير. انظر: المرجع السابق، ص 493.

ضئيل القيمة. إن هذا الدافع جرس من نحاس يدعو الجماهير إلى المعبد الحقيقي، والإله الحقيقي.

ثمة اليوم النظام الأدبي القديم كالنظام السياسي القديم. والقرن الماضي لا يزال يرمي بثقله كلياً تقريباً على هذا القرن. ويضطهله تحديداً في مجال النقد. إنكم لواجبون، مثلاً، أناساً أحياء يكررون لكم هذا التعريف للدوق الذي فات فولتير: «الدوق في الشعر والدوق في تزيين النساء شيء واحد». وهكذا فالدوق هو التأنق. إنه كلام فريد يُزيّن بصورة ساحرة أدب القرن الثامن عشر، المتبرج، والمرقش، والمغرّ بالمساحيق، أدب الترتيب، والزركشة، والزينة الكريهة. هذا الكلام يقدم تلخيصاً جيداً عن عصر لم يستطع معه أصحاب العبقريات الأكثر سموّاً أن يتواصلوا دون أن يصيروا صغاراً، على الأقل في جانب واحد، مع زمن استطاع فيه «مونتسكيو» ووجب عليه أن يُشيد «معبد غنيد»²⁷⁵، ويُشيد فولتير «معبد الدوق»²⁷⁶، ويُبدع جان جاك روسو «عرّاف القرية»²⁷⁷.

الدوق هو شرّك العبقرية. وهذا ما سيرسي دعائمه عمّا قريب، نقد آخر، نقد قوي، وحاسم، وعالم، نقد عصر يبدأ بدفع انبجاسات شديدة تحت أغصان المدرسة القديمة، الجافة الشائخة. هذا النقد الشاب، الرزين بقدر طيش النقد القديم، والعلامة بقدر جهل ذاك النقد، خلق سلفاً أصواتاً مسموعة، ومن المدهش أحياناً أن توجد في

275 -- Le temple de Gnide (1725) قصيدة نثرية للفيلسوف مونتسكيو.

276 -- Le temple du gout (1733) كتاب نقدي يتضمن هجوماً على النظام الملكي في فرنسا، سبب

لفولتير إلى جانب الرسائل الفلسفية والرسائل الانكليزية النفي إلى اللورين.

277 -- Le devin du village (1752) تمثيلية غنائية من تأليف روسو.

أوراق الجرائد الخفيفة مقالات رائعة صادرة عنه. إنه، وقد اتحد بكل ما هو متفوق وجسور في الآداب، هو الذي يخلصنا من جالحتين: الكلاسيكية اللاغية، والرومانتيكية الزائفة التي تجرؤ على الظهور أمام قَدَمَي الحقيقة لأنَّ للعبقرية الحديثة ظلامها، وتجربتها العكسية، والمتطفل عليها، وكلاسيكيَّتها، التي تتسلق عليها، وتصطبغ بألوانها، وتأخذ كِسوتها، وتلتقط فُتاتها، ومثل تلميذ الساحر، تستخدم كلمات محفوفة في الذاكرة، وعناصر حدث تجهل سرُّه. وهكذا يرتكب التلميذ حماقات عانى مُعلِّمه العذاب ألف مرّة من أجل إصلاحها. أما ما ينبغي تخطيطه قبل كل شيء، فهو الذوق القديم الزائف. يجب نزع صِدِّيقه عن الأدب الراهن. إنه يتأكله ويجعل لونه كامداً. ويتحدّث إلى جيل يافع، وشديد، وقوي لا يفهمه. لا يزال ذيل القرن الثامن عشر يُنَجَّرُ في القرن التاسع عشر؛ لكن قطعاً لسنا نحن، الشباب الذين رأينا نابوليون بوناپرت، من سيمحمل له ذيله.

إذا نحن نبلغ اللحظة التي نرى فيها أنَّ النقد الجديد سوف يُدرك بصورة عامة، وعمّا قريب أنه يتحقّق تقويم الكتاب ليس بحسب القواعد والأجناس. وهذه أشياء خارجة عن الطبيعة والفن، إنما بحسب المبادئ الثابتة لهذا الفن من هذا النقد الذي تأكل «كورنيه» بحدّة، وأخرس «جان راسين»، والذي لم يُعَدِّ الاعتبار، على نحو مضحك، لـ «جون ميلتون» إلا بالاستناد إلى القانون الملحمي للأب السـ «أحدب». سنوافق على أن نضع أنفسنا في مكان المؤلف، وأن نرى الموضوع بعَيْنَيْهِ، لكي نُقدِّر مؤلّف ما. وسنهمجر - والكلام هنا لـ «م. شاتوبريان» - نقد العيوب اللئيم، إلى نقد الجماليات العظيم والخصب. إنها لحظة أن تمسك الأرواح الخيرة بالخيط الذي يربط ما ندعوه في العادة، بحسب نزوتنا الخاصة، عيباً، بما ندعوه جمالاً. فالعيوب، على الأقل ما نسميه هكذا، هي غالباً شرط ولادة الميزان الضروري والحتمي.

العباقة يتعرفون النجوم لحظة ولادتها Scit genius , natal comes qui temperat astrum. وأين نجد شيئاً دون عيوب؟ وأين نجد موهبة لا تحمل ظلامها مع نورها، ودخانها مع توهجها؟ فقد لا تكون الثابتة إلا النتيجة التي لا يمكن فصلها عن الجمال. هذا الإدراك المتعثر، الذي يصدمني عن قُرب، يُكمل فعل (النقد الإيجابي)، ماضياً التميز لجمهور المؤلف. مع أن نحو العيوب يعني نحو الميزات. والأصالة تتكون من ذلك كله. والعبقريّة ليست مستوية بالضرورة. إذ لا يوجد جبل عالٍ دون هوةٍ سحيقة. ولو ملأتم الوادي بالجبل، فلن يتكون لديكم سوى سَهْب، وسبخة، وسهل «سابلون» بدل جبال الألب، وقُبراتٍ لا نسور.

وينبغي أن يُحسب حساب أهمية الزمن، والمناخ، والمؤثرات المحلية فالإنجيل، وهو مبروس يجرحنا أحياناً حتى بجلاطما. فمن يودُّ أن يحذف منها كلمة واحدة؟ إن عجزنا ينفر غالباً من الجسارة المستوحاة من العبقريّة، بسبب انعدام المقدرة على تجاوبها الأشياء. يمثل هذا الإدراك الواسع. ومرة أخرى نقول: ثمة من هذه العيوب عيوبٌ لا تغتور «راسين» إلا في روائع مؤلفاته؛ فللعقريّات المتميّزة عيوبها المتميّزة. 278 يُعاب على شكسبير إفراطه الغيبي، والفكري، ومشاهدته الزائدة، والفواحش، واستخدام صبيغ أسطورية بالية في عصره، وإفراطه في الغرابة والغموض، والدوق الرديء، وتفخيم الأسلوب وخشونته. إن للسنديانة، هذه الشجرة التي كنا نُقارنها قبل قليل مع شكسبير، والتي تتشابه معه في أكثر من جانب، إن لها هيئة غريبة، وأغصاناً عُقدية، وأوراقاً قائمة، وقشرة حادة خشنة؛ إنما هي السنديانة.

278 - أو : للعظماء أخطاؤهم وهذا قد يعطي المعنى لعبارة هير:

Il n'est donné qu'à certain génies d'avoir certains défauts

لهذا السبب هي سنديانة. أما إن أردتُم جذعاً أملس، وأغصاناً مستقيمة،
وأوراقاً من الأطلس، فتوجهوا إلى شجرة البتولة الشاحبة، وإلى شجرة البيلسان
المخوفة، والصفصاف الباكى؛ إنما دَعُوا السنديانة الضخمة وشأنها. لا ترجعوا من
يظلمكم.

إنني أعرف مثل أيِّ شخص عيوب مؤلفاتي العديدة والفادحة. وإذا حصل ولم
أصححها إلا نادراً جداً، فلأنني أنفرتُ من العودة، بعد فوات الأوان، إلى شيء تمَّ
إنجازه. وأنا أجهل فنَّ ترميم الجمال في مكان تشوُّهه، ولم أستطع أبداً أن أستعيد
الإيجاء بصائد مؤلف خامد. ومن جهة أخرى، أيُّ شيء فعلتُ يساري هذا التعب؟
إنني لأودُّ أن أجرد عقلي من عيوبه بدلاً من إضاعة الوقت في محو نواقص مؤلفاتي.
فطريقتي أنني لا أصحح مؤلفاً في مؤلف آخر.

لكن، أيّاً كانت الطريقة التي عُولج بها كتابي، فأنا ملتزم بعدم الدفاع عنه
لاجملةً ولا تفصيلاً. إن كانت مسرحيتي رديئة، فما نفع الدفاع عنها؟ وإن كانت
جيدة فلماذا الدفاع عنها؟ سوف يُنصفها الزمن، أو سوف يقتصر منها. لأن نجاح
اللمحظة الراهنة ليس إلا شأن الكُتبي. إذاً، إذا ثار غضب النقد على نشر هذه المحاولة،
فسأدعه يثور. وماذا عساي أن أجيده؟ لست ممن يتكلمون من فم جراحهم، كما
يقول الشاعر الكاستيلاني:

Por la boca de su herida

كلمة أخيرة، لقد تمكنا، من خلال هذه للقلمة الطويلة قليلاً عبر كثير من
المسائل المتنوعة، من ملاحظة أنني، على العموم، امتنعتُ عن تفصيل رأيي الشخصي
في نصوص عديدة، وشواهد، وحُجج. ومع ذلك، ليس سبب هذا أنها خطأ في

نظري - «فإذا أقام الشاعر الأشياء المستحيلة بحسب قواعد فنه، يرتكب خطيئة لا جدال فيها؛ لكنها تتوقف عن كونها خطيئة عندما يصل بهذه الوسيلة إلى الغاية التي قصدها؛ لأنه وجد ما كان يبحث عنه.» - «ويعتبرون كل ما لا تسمح لهم أنوارهم بفهمه، هُراءً. وعلى نحو خاص، يصفون هذه الأماكن الرائعة التي يخرج فيها الشاعر من العقل ذاته بغية دخول العقل بصورة أفضل، بأنها مثيرة للسخرية. هذا المبدأ الذي يعطى، في الواقع، قاعدة بالأشياء أحياناً أية قاعدة، إنما هو لغز الفن الذي ليس سهلاً إسماعه لأناس بلا أي ذوق... حيث إن نوعاً من شذوذ الذهن يجعل ما يصدّم الناس في العادة، غير محسوس». - من يقول ذاك؟ إنه «أرسطو» ومن يقول هذا؟ إنه «بوالور». يُلاحظ من هذه العينة وَخْذَهَا أَنِّي ربما استطعت، كأني إنسان آخر، أن أتدرّع بأسماء أعلام، وأن أتخفى وراء سُمعاتهم. لكنني أردت أن أدع هذا الضرب من المُحَاجَّة لأولئك الذين يعتقدون أنني لا أقهر، وكوني، ومُهَيَّب. أما من جهتي فأنا أفضل البواعث على الحجج؛ إذا إنني دوماً أحببت الأسلحة أكثر من شعارات النبالة²⁷⁹.

تشرين الأول 1827

279 - البواعث les raisons والحجج Les autorités ، يقصد أنه مع التعليل المنطقي العلمي أكثر مما هو مع الجدل الذي قد لا يفضي إلا إلى استنتاجات نظرية صرف.

ففي شكل خاتمة

كان فيكتور هيغو - كما أشرنا - في الخامسة والعشرين من عمره عندما كتب مقدمة كرومويل، فصبّ فيها حصيلة قراءاته المدهشة كي يضع مبادئ نظرية الدراما الرومانتيكية. وقد حاولنا في ترجمتنا هذه أن نلاحق أفكاره المتعرجة حيناً والمنداحية حيناً آخر، وما شعرنا بالخرج من خطورة لغته التي لا تدلّ دوماً على المعنى الدقيق إلا عند العودة إلى تدقيق النص العربي المترجم. فالرجل شاعر يُطلق لغته وراء خياله الجامح ثم يعود بها إلى أدنى مستوى تعبري ليطلقها من جديد في فضاء الشاعرية وهكذا. ولم يكن يُفرّق بين الإسبانية واللاتينية والفرنسية القديمة وهو يستشهد بأدب هذه اللغات، مما أوقعنا في مشكلات عسيرة ربّما لم ننجح أبداً في حلّها، مع أننا راعينا السياق إلى أبعد الحدود.

واختصاراً لكلّ التخمينات الخاصة بصلاحيّة النص العربي واقتزابه من النص

الأصلي، نقول: كانت ترجمتنا لهذه المقدمة بحازفة قضينا في مداراتها وقتاً أطول من الوقت الموضوع في الحساب. ولسنا ندري إن كانت أهمية النص، نقدياً وأدبياً، ستقل من نواقص بحازفتنا، ولكننا سنترك للمستقبل أمنية تطوير فهمنا له، وتعميق ما أثبتناه من شروح، وحواشٍ. طبعاً لاضير في أن يكون أيُّ سعيٍ علمي خفوفاً باحتمالات الإخفاق وانعدام الجاوى، فالبحث العلمي محاولات مستمرة والنجاح هو النادر فيها. إنما الضير في ألا يخاف الباحث من مجهول بحثه. وهذا ما حصل لنا في البداية حيث زينت لنا الشجاعة كل كلمة في النص بالسهولة وقرب المنال. والآن ذابت الزينة، وانبثق من تحتها الخوف الذي نرجو أن يصير لنا رفيقاً دائماً، ففيه العذاب وضبط الأحكام معاً.

ولقد جهدنا في سبيل تسهيل قراءة نصّ المقدمة العاج بالاسماء، والأعمال الأدبية منذ عصر هوميروس حتى القرن الثامن عشر، ألا نفوت شيئاً على القارئ الذي قد يكون على اطلاع أدبي واسع، وقد لا يكون. ففي الحال الأول يستذكر ما يعرفه، وفي الحال الثانية يكتشف ما كان يمكن أن يفلح بحافياً عليه. لاشك في أننا بتجنينا على وظيفة الهوامش بتحميلها تفاصيل كثيرة ومتشعبة، وبالمقابل، وحرصاً منا على إخراج شرح مترابط منهجياً، قمنا بتوثيق الهوامش توثيقاً شبيه تام. وأعراف الترجمة لا تقتضي مثل هذا التوثيق، بل تقتضيه ناحية هامة أخذناها بعين التقدير وهي ترك المجال مفتوحاً لمن يريد أن يتوسّع في النقاط التي تعرضنا لها، وتمكينه من العودة إلى المصادر التي استعنا بها. لأن ما أثبتناه في الهوامش جزء نريد أن ينوب عن الكل بفكرة عامة، ولا يمثل، في أية حال من الأحوال، جوانب الأشخاص، أو المؤلفات، أو الظواهر المشروحة كافة. حتى إن عملنا يوحى باستمرار أن ثمة خطوة لاحقة يجب أن نخطوها، وذلك بتأليف كتاب مختارات من نصوص الأدب الأوروبي أو العالمي،

ومن نصوص النقد كذلك. وهنا تحتل الترجمة إلى اللغة العربية المكانة الأولى؛ إذ ليس بيننا من يمتلك عدّة لغات أجنبية بمستوى يرمله ليترجم عنها جميعاً. وهنا أيضاً نعود لنؤكد ضرورة إرساء دور الجامعة في هذا النشاط الداعم للثقافة والعلم، ولنشاط المؤسسات الأخرى أيضاً.

وفي الختام، نحن نعتقد أن خلوط عملنا من الأخطاء استحقاقاً أكيدة، لكن ثمة حقيقة ثابتة مفادها أن تدارك الخطأ يحوّل إلى ميزة لاتعاد لها ميزة. فنرجو من الله أن يعيننا دوماً على تدارك أخطائنا كيما نقدم لوطننا ما فيه الفائدة والخير.



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL).

General Organization Of the Alexandria Library

الفهرس

- السؤال المحير 5
- فيكتور هيغو وعصره 11
- مسرحية كرومويل ومقدمتها 43
- نص مقدمة كرومويل 59
- مسوغات المقدمة 60
- عصر المسيحية والدراما 80
- المتنافر - المضحك في الأدب القديم 90
- شكسبير والدراما 114
- الوحدات الثلاث 130
- موضوع مسرحية كرومويل 162
- في شكل خاتمة 179

صدر حديثاً عن دار الينابيع

- الخطاب الأسماعيلي في التجديد
الفكري الاسلامي المعاصر
تأليف: علي نوح
- دراسات عربية في نظرية الصحافة
تأليف: د. عطا الله الرشيد
- محاضرات في الوعي القومي الديمقراطي
تأليف: توفيق المديني
- سوسيولوجيا الاتصال الجماهيري
تأليف: د. علي وملفة
- القرامطة
تأليف: اسماعيل المير علي
- المجتمع المدني والعلمنة
تأليف: محمد كامل الخطيب


يصدر قريباً عن دار الينابيع

- أساس التأويل
تأليف: النعمان بن حيون التميمي المغربي
- المجالس المستنصرية
ترجمة: د. عارف تامر
- سورية: صنع دولة وولادة أمة
تأليف: هبة الله بن أبي عمران
- أفلام وقضايا في السينما السورية
موسى الشيرازي
- والدراما التلفزيونية
تقديم وتحقيق: د. عارف تامر
- القرآن والعلم المعاصر
تأليف: سعيد مراد
- سورية: صنع دولة وولادة أمة
تأليف: مورييس بوكاي
- أفلام وقضايا في السينما السورية
ترجمة: د. محمد اسماعيل بصل
- والدراما التلفزيونية
د. محمد خير البقاعي

جدول التصويب

الصفحة	السطر	الخطأ أو النقص	الصواب أو المطلوب
9	15	وحللتها	واحدتها
	19	سيمر	سيمر
15	14	1748	1784
26	5	الفناتيات	الفناتيات
28	1	للإدارة	للإرادة
29	3	فاعبه	فاعبه
	9	تسويغاً	تسويغ
36	9	الإدارة	الإرادة
	11	التغلب	التغلب
	14	الذي عنه	الذي تمحضت عنه
36	الهامش 6	لاردس	لاروس
38	5	وقدّ الفنون كلها	ونقدّ الفنون كلها
39	5	ويصلصل	ويصل
44	6	توسّعت	توسّعت
	12-11	فصل العامين عن (مبيناً)	وصل العامين معها لأن المقطع واحد.
45	11	الاقتصادية	الاقتصادية
49	5	«فلسفة التاريخ»	«فلسفة التاريخ»
	11	البروسي.	البروسي.
51	5	تُقيّض	تُقيّض
54	2	يُسمّم	يُسمّم
60	7	لا تهتمّ	لا تهتمّ

لَمَشْهَدٌ	لَمَشْهَدٌ	20	61
وقطّعن أعضاء جسده	وقطّعن جسّمه	الحاشية 8	63
	رقمها 107	الحاشية 4	64
لتكملة السطر من ص 72	على «جبله»...	3	70
جيش الأعداء	جيش العداء	2	72
أخوه «ايتيوكل»	أخوة «ايتيوكل»	الحاشية 15	
إيفانديه	إيفانديه	الحاشية 116	
ويُحرّ	5. يُحرّ	1	73
لإرادة الآلهة	لإدارة الآلهة	الحاشية 18	
نفسها 119	نفسه 119	4	75
بُغْتَة	بُغْتَة	الحاشية 20	77
لوصل الكلمتين لأن المقطع واحد	للحكمة	11-10	81
أنظر: تاريخ الفلاسفة، أرسطو	انظر: تاريخ أرسطو الفلاسفة	13	91
سَفِيَّة	سَفِيَّة	الحاشية 44	93
لم يُخَوّر	لم يُخَوّر	الحاشية 44	
أخواها الإلهان	أخواها الإلهين	الحاشية 46	94
يقتلا سبباً	يقتلا سبباً	الحاشية 48	
ديونيسيوس	ديونيسيوس	الحاشية 54	97
الوسيط	الوسيط	5	98
أورينا	أورتيا	8-6	
		الحاشية	
كلّها	كله	الحاشية 62	100
الذهنية	الذهبية	الحاشية 64	101
فتأثروا بها	فتأثروا بهما	الحاشية 8	105

مع عصر من عصور المجتمع	مع عصر المجتمع	4	116
كورنيه	كورنيه	2 الحاشية	118
مُلهشة	مُلهشة	7	119
كورنيه	كورنيه	2	120
ضمن علاقة	ضمن علاقة ضُمن	6 الحاشية	122
المفقود - ميلتون	المفقود 207 - ميلتون 207	4-1	123
Tartuffe	Tarthffe	1 الحاشية	125
مُرَادِه	مُرَادِه	5 الحاشية	128
كورنيه	كورنيه	10	135
و كورنيه	و كورنيه	3 الحاشية	
جيداً	جيداً	6	140
عندما ينبغي - أقبيل	ما ينبغي - قلل	15-14	146
تغور	تغوري أرض الفن	3	148
فاضت	خاضت	6	
الأسباد	الأسباد	15	153
(من كُفس)	كلمتان غير واضحتين	1	154
ثنياته	ثنيابه	10	156
إذا إن اللغات	إذا إن اللغات	9	160
حُخر		1	162
بالنباهة		18	163
«برسويه»		1	164
ليونانيون	اليونانيون		171
إذا، إذا	General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)	14	176

للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق ص.ب: ٦٣٤٨

٣٣٢٤٩١٤ - ٠١٣٨٤٦٨ ☎